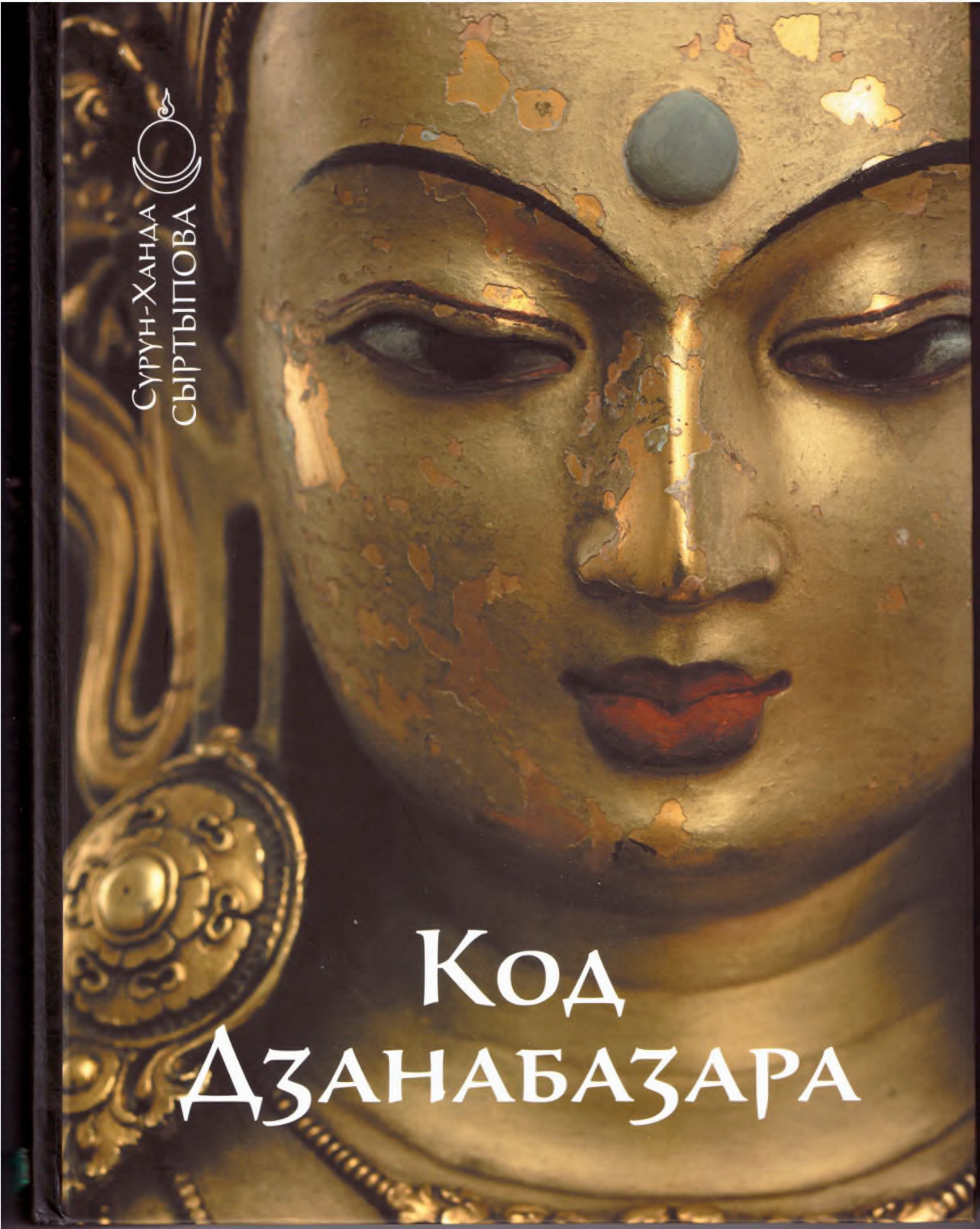

Сурун-Ханда
Сыртыпова
Код
Дзанабазара



Семь драгоценностей царя-чакравартина (шапта-ратна)



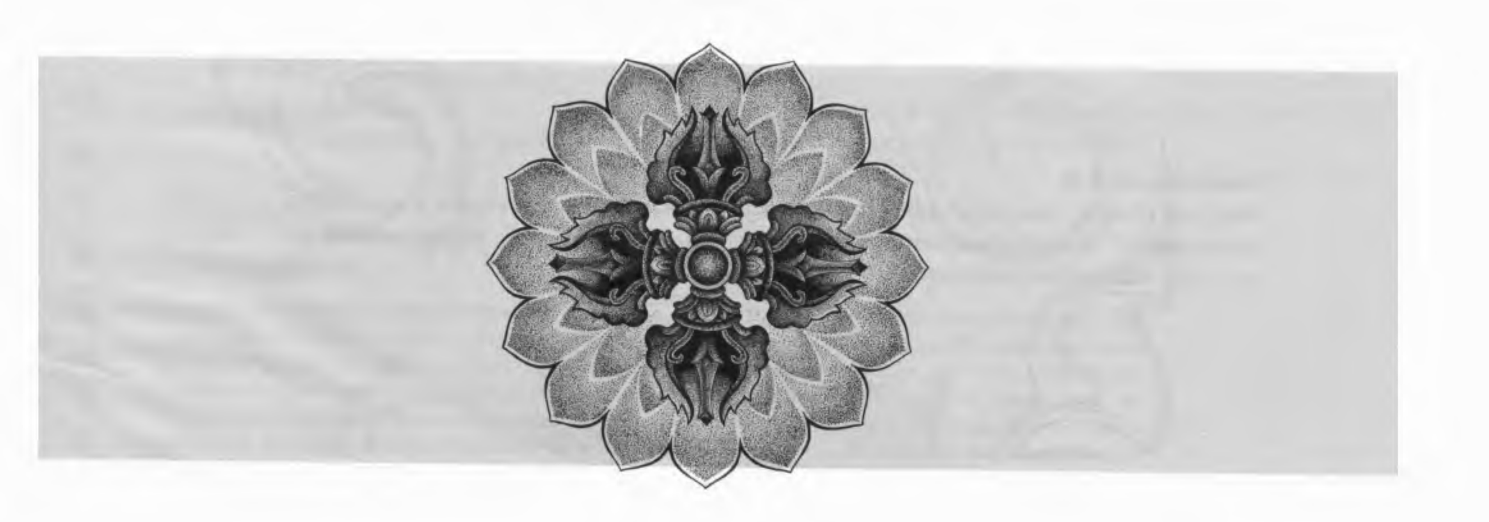
Восемь благих символов (ашта-мангала)

ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

С.-Х. Д. СЫРТЫПОВА

Код Дзанабазара (1635-1723):

монгольский стиль и кочевническая эстетика в буддийском искусстве Ваджраяны





Москва
Наука – Восточная литература
2023



Приветственное послание
настоятеля Буддийского центра Монголии Хамбо-ламы монастыря Гандантэгченлин,
доктора философии, досточтимого маха-пандиты номун-хана

ДЭМБЭРЭЛИЙН ЧОЙЖАМЦА

Обращаясь к читателям книги Сурун-Ханды Сыртыповой «Код Дзанабазара (1635–1723): монгольский стиль и кочевническая эстетика в буддийском искусстве Ваджраяны», могу сказать, что выход в свет этого издания - прекрасное и значимое событие. Имя и творения Ундур-гэгэна Дзанабазара священны для каждого монгола. Правитель государства, мудрец и великий художник, он внес огромный вклад в развитие буддизма, просвещение своего народа и сохранение монгольской кочевнической культуры. Наследие Первого Богдо-гэгэна Джебзун-Дамбы-хутухты нам еще предстоит оценить по достоинству, потому что очень многие буддийские традиции в том виде, как они живут сегодня у монгольских народов, были сформированы именно его усилиями. В разные исторические периоды буддизм претерпел много лишений, было утрачено колоссальное количество храмов, библиотек, культового имущества, погибло много замечательных лам. Однако в последние десятилетия мы многое смогли восстановить, представители буддийского духовенства, наши просвещенные люди очень много сделали для того, чтобы имена монгольских ученых буддистов были выявлены, изучены их биографии, переизданы их произведения, написанные на тибетском и монгольском языках. Результаты говорят о том, что монголы умеют хранить свои и духовные, и материальные ценности, это очень важно, исследовать то, чем мы можем обогащать мировую культуру и делиться с другими народами.

Автор главное внимание уделяет художественному творчеству Дзанабазара, то есть той стороне его деятельности, которая до этого была совсем не изучена. Это очень непростая задача, потому что касается тонких вопросов индивидуальной, внутренней духовной практики образованных буддистов, она многие столетия была скрыта от постороннего внимания. Надеюсь, что новая книга нашего уважаемого исследователя послужит проводником в священный духовный мир монгольских буддистов, а также будет способствовать лучшему взаимопониманию, укреплению дружбы и сотрудничества между нашими народами. Да преумножатся добродеяния Учения Будды!

2022.05.10



Приветственное слово генерального секретаря Международной ассоциации монголоведов, директора Национального музея Чингис-хана, профессора, доктора исторических наук, академика Академии наук Монголии

САМПИЛДЭНДЭВИЙН ЧУЛУУНА

Дорогие читатели, я рад приветствовать Вас на страницах этого издания! Книга С.-Х.Д. Сыртыповой посвящена художественному творчеству великий Дзанабазара (1635-1723), первого буддийского правителя Богдо-гэгэна Монголии Джебзун-Дамба-хутухты. Ундур-гэгэн Дзанабазар родился в самом сердце Монголии, в районе Ёсон-зуил, в семье Тушет-хана Гомбодоржа и был прямым потомком Чингисхана (1162-1227). Он также считается воплощением известного тибетского ученого Таранатхи (1572-1634). Данабазар осуществил кардинальные изменения не только в политической системе своей страны, но внес огромный вклад в развитие буддийской культуры, создал собственную образовательную и просветительскую систему, способствовал развитию архитектуры и изобразительного искусства в Монголии, изобрел два новых вида монгольской письменности – соёмбо и квадратное горизонтальное письмо. Сейчас интерес к личности и творчеству Дзанабазара растет, создаются документальные фильмы, теле-радио передачи, интернет-контенты, однако, как у всякого гения, еще остается много неисследованных аспектов деятельности и биографии Его Святейшества Ундур-гэгэна. Новая книга Сурун-Ханды Дашинимаевны вносит значительный вклад в раскрытие феноменального таланта Дзанабазара и монгольский культурного наследия в целом. Автор смогла использовать ценные и еще неисследованные ресурсы. Если первая книга автора была построена на материале крупной частной коллекции, то в настоящем издании рассматриваются важнейшие творения Дзанабазара, хранящиеся в центральных музеях и фондах Монголии, а также ряд произведений из других музеев мира. Кроме того, в монографии раскрываются некоторые неизвестные страницы жизни этой удивительно красивой личности, духовной и генетической преемственности великого буддийского мастера, художника и просветителя.

Уверен, что книга вносит большой вклад в изучение наследия монголов в культурной сокровищнице мира, и отмечу, что Монголия - страна, которая является настоящим музеем под открытым небом, музеем кочевой культуры Великой Степи. Тысячи археологических объектов и замечательных памятников, созданных мастерами прошлого, сохранились до наших дней благодаря особенности поведения и культурным традициям монголов. Во-первых, веротерпимость степняков и толерантное отношение к другим культурам, признанные еще средневековыми авторами. Во-вторых, монголы в прошлом и по сей день избегали тревожить древние памятники, курганы, петроглифы и т.п., что способствовало сохранности безмолвных свидетелей прошлого, артефактов, историко-культурных и природных памятников Монголии. Методологические разработки и выводы С.-Х.Д. Сыртыповой будут полезны для правильной атрибуции материалов, предметов и произведений искусства в различных музеях и частных собраниях, и надеюсь, привлекут интерес молодых исследователей к наследию Ундур-гэгэна Дзанабазара и монгольских кочевников.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Выдающийся мастер буддийского искусства Богдо-гэгэн Дзанабазар (1635–1723), несмотря на мировую славу, как многие гении своего дела, остается скрытым таинственной завесой. Мы попытаемся познакомиться с его творчеством и биографией, понять, как удалось монгольскому художнику создать свой яркий, узнаваемый стиль. Для этого рассмотрим подробнее его изумительные творения в сопоставлении с историей синхронного периода, обстоятельствами его жизни и деятельности. Основное внимание уделим его знаменитым произведениям из главных хранилищ, музеев и храмов Монголии и России, сравним их с некоторыми аналогами из частных собраний коллекционеров разных стран. Как это ни странно, конкретно Дзанабазару и его наследию посвящено совсем немного работ, и даже те, что есть дают не слишком много для понимания феномена, глубины, объема и истинной значимости его творчества. И все же не претендуя на исчерпывающий характер данной публикации и отдавая дань уважения исследователям разных аспектов и специализаций в истории буддизма и изобразительного искусства, упомянем об их вкладе в раскрытие тайн интересуемого предмета. Изобразительное искусство монгольского буддизма еще слабо изучено и мало отражено в научной и научно-популярной литературе, хотя об искусстве Ваджраяны, составной частью которого оно является, написано уже очень много. В целом вклад монгольских авторов в развитие буддийской культуры недостаточно известен вне самой традиции уже потому, что они носили имена тибетского или санскритского происхождения, получали образование в монастырях на тибетском языке, писали свои сочинения на тибетском, внешне выглядели как некоторые тибетцы, их этническая принадлежность не всегда очевидна. Главной причиной отсутствия удовлетворительных публикаций по этим темам, является, конечно же, интровертный характер самой буддийской системы образования, направленной на изучение, наблюдение своего внутреннего состояния и работу индивидуума над собой. Согласно заветам Будды, даже проповедь учения дается лишь после просьбы учеников, и обычно буддийские священнослужители занимаются оказанием посильной практической помощи верующим, и редко ведут широкую просветительскую или публикационную деятельность, обращенную вовне.

Космополитичный характер буддийской философии и монастырской системы образования, отрицание эго определяют анонимность творчества буддистов. Если письменные сочинения еще могли подписываться авторами, то для известности имен художников фактически нет условий (кроме устной молвы), их труд всегда считался ремеслом, вспомогательной службой. Искусные ремесленники, не имевшие соответствующих буддийских посвящений, создавали изображения божеств в сотрудничестве с влиятельным ламой, второй выступал и заказчиком, и проводником в сакральный мир божества. Обычно ремесленники работали с готовыми матрицами, где уже определены сюжет, композиция, пропорции, цветовая гамма, т.е. довольно много ограничений и почти нет свободы творчества. Поэтому художники, достигшие особых результатов в изобразительном культовом искусстве, признавались тулку (тиб.: *sprul sku*), воплощениями выдающихся практиков буддизма.

Представления о художественных стилях, которые исследователи выделяют в искусстве Ваджраяны, все еще носят слишком общий характер, лишь в последние несколько лет понятие сино-тибетского стиля, не отражающее внутреннего богатства и многообразия вполне самобытных и разноликих традиций, стало понемногу разбавляться публикациями более конкретных исследований, когда ученые стали фокусировать внимание на различительных особенностях. Обстоятельное изучение локальных художественных школ, породивших оригинальные художественные стили, необ-

ходимо как для практической атрибуции произведений искусства, так и для понимания теоретических положений буддийского изобразительного искусства.

Очень долгое время знакомство мирового культурного сообщества с искусством Ваджраяны происходило лишь на эмпирическом уровне выставок и изданий альбомов с минимальной информацией о музейных экспонатах, когда в лучшем случае указано название, материал, размер и приблизительная датировка. Буддийские произведения монгольских мастеров, часто без соответствующей атрибуции, можно обнаружить в ряде печатных альбомов и каталогов выставок разных музеев мира.

Дело в том, что есть еще второй камень преткновения — культовый характер изображений и тесное сплетение искусства тибето-монгольского буддизма с определенными религиозными традициями. В результате авторы публикаций ограничивались внешним описанием поз, жестов, атрибутики божеств, цветовой характеристикой живописных и скульптурных образов. С накоплением материала закладывалась тенденция на более глубокое изучение; авторы описаний крупных собраний предоставляли общественности огромный фактологический материал изобразительного искусства Ваджраяны. Важнейший фундаментальный вклад внесли работы итальянского ученого Дж. Туччи, тибетского Ринпоче Л.Ш. Дагьяба, коллекционера У. вон Шредера и многих других. Стала очевидной необходимость брать во внимание внутреннее содержание изображаемых культовых персонажей с изучением их семантики и функциональной нагрузки с перекрестными данными канонических письменных памятников буддизма, с выяснением линии преемственности учений, жизнеописаний и биографий основных адептов, авторов ритуальных текстов и теоретических сочинений, историко-культурного фона в период создания образов и т.д. Это очень важно для выявления региональной, культурно-исторической специфики культа того или иного образа, ареала его распространения, путей адаптации и ассимиляции в разных условиях.

В настоящее время уже более двух десятков лет огромная и очень значимая работа проводится разработчиками электронного ресурса «Искусство Гималаев» во главе с Джеффом Уоттом и Тундуп-тулку[1], которые открывают для широкого круга пользователей материалы крупнейших коллекций мира из государственных, общинных музеев и частных галерей и коллекций. Аффилированный с ними сайт «Азиатское искусство», возглавляемый Ианом Элсопом[2], аккумулирует усилия исследователей и коллекционеров, работающих преимущественно с предметами буддийского искусства. Здесь появляются свежие теоретические наработки, результаты изучения предметов искусства из мировых музеев, частных галерей и коллекций, новые находки артефактов. В базе данных этих сайтов есть предметы из крупнейших музеев Монголии и Бурятии, где следует ожидать нахождение большей части наследия Дзанабазара. С вышеназванными ресурсами плодотворно сотрудничают сотрудники известных европейских, американских, индийских научных и музейных учреждений — П. Пал, Д. Уэлдон, Е. Ло Блу, У. вон Шредер, А. Хеллер, Л. Миллер, Т. Бартоломео, Д. Кэси Сингер, К. Дебрежени и другие исследователи искусства Ваджраяны.

Большое значение приобретает деятельность крупнейших держателей буддийских коллекций, в частности, российских музеев, которые в последние годы активно публикуют предметы из фондов. Государственный Эрмитаж и его сотрудники выпустили ряд изданий: К.Ф. Самосюк представила средневековые тангка из фондов в книге «Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV вв.», вышел Каталог выставки «Обитель милосердия. Искусство тибетского буддизма» с аннотированными описаниями Ю.И. Елихиной и Э.В. Самосюк. Буддийская скульптура из фондов Музея искусств Востока была представлена Э.В. Ганевской, А.Ф. Дубровиным и Е.Д. Огневой в книге

1 Jeff Watt, Tulku Thondup etc. www.himalayanart.org

2 www.asianart.com администратор ресурса – Ian Aslop

«Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ» в 2004 г. Авторам удалось создать лаконичную систему атрибуции предметов, впервые в описание были включены сведения о составе металлических сплавов. Живописные свитки Музея Востока опубликованы в альбоме «Священные образы Тибета» 2002 г., где Т. В. Сергеева представила 181 тангка и статьи «Традиционная живопись Тибета в собрании Государственного Музея Востока», «Знакомство России с тибетской культурой». Атрибуция предметов из Музея Востока весьма лаконична: даются только имена и датировка без определения локализации, но в альбом вошли тангка очень хорошего уровня, и издателям удалось сделать неплохую цветопередачу. Т. В. Сергеева посвятила специальную книгу монгольской буддийской станковой живописи — «Монгольская икона. Очерк на фоне истории», в которой изложена история формирования культового искусства в Монголии и ее связей с Россией, освещены вопросы изучения монгольской живописи российскими исследователями середины XX в. При описании предметов Сергеевой впервые были отмечены некоторые черты буддийской иконографии монгольской школы иконописи. Значительный вклад в изучение народного искусства и ремесел Монголии был осуществлен Н. В. Кочешковым и В.А. Кореняко, но в сферу их исследования на входило религиозное искусство.

Буддийская скульптура из Кунсткамеры была опубликована в альбоме «108 образов Будды». Исследование коллекции №5942 из собрания Музея антропологии и этнографии (Кунсткамеры) было проведено Е. В. Ивановой и А. Ф. Дубровиным в 2014 г. Бурятские коллекции образов из Музея истории Бурятии были представлены в альбомах «Буддийская живопись Бурятии» 1995 г. и «Иконография Ваджраяны» 2003 г. Ц.-Б. Бадмажаповым, а также С. Б. Бардалеевой в книге «Санжи-Цыбик Цыбиков» 2006 г. Кстати сказать, первым, кто озвучил существование региональных особенностей бурятского буддийского искусства, был Л. Н. Гумилев, после отбытия тюремного срока работавший некоторое время в Музее этнографии и антропологии в Ленинграде. Несмотря на многие огрехи атрибуции и дефиниций в книге «Старобурятская живопись» (автор не был специалистом в буддологии и иконографии), Гумилев тонко ощутил своеобразие автохтонных традиций и сформулировал результаты своих наблюдений при разборе коллекции буддийской тангка в Кунсткамере [Гумилев, 1975]. Постепенно вводят в научный оборот предметы буддийского искусства из своих коллекций региональные музеи России, например, недавно изданы каталоги Иркутского областного краеведческого музея и Екатеринбургского музея изобразительных искусств [Елихина, Деменова и др., 2018; Шинковой, 2018].

Монгольские авторы публикаций последних лет, посвященных буддийскому искусству, также по преимуществу издавали иллюстрированные каталоги коллекций государственных музеев. В 2011 г. увидело свет большое международное издание «Буддийское культовое искусство Монголии. Шедевры монгольских музеев»[3] на монгольском и английском языках в двух томах, куда были включены рисованные танка, аппликация и вышивка. Была проделана, без сомнения, грандиозная работа по выявлению объектов и их подготовке к публикации, но, к сожалению, в издании есть сильное искажение цветности и серьезные ошибки атрибуции. Музей-дворец Богдо-хана предпринял публикацию большого, яркого альбома самых ценных шедевров, куда вошли скульптуры Дзанабазара, в том числе комплект из Двадцати одной Тары[4].

В 2014 г. к 90-летию создания в Монголии современной системы музеев был издан большой каталог в трех томах, куда вошли наиболее ценные объекты хранения из монгольских государственных музеев, и, что очень ценно, были включены региональные, аймачные музеи. Каталог предоставляет прекрасную возможность изучить общую музейную карту Монголии. В настоящее время эта работа продолжается, углубляется и расширяется, музеи готовят самостоятельные каталоги своих предметов хранения.

В 2015 г. в честь 380-летнего юбилея Дзанабазара Музей-храм Чойжин-ламы подготовил каталог хранящихся здесь скульптур мастера[5]. Также в ознаменование этого юбилея прошли международные конференции в Улан-Баторе и Будапеште, где были интегрированы усилия исследователей, ведущих разработки по данной проблематике, и практиков сохранения буддийского наследия Монголии. По материалам конференции издана книга «Дзанабазар. Жизнь, деятельность, наследие».

Широкие изыскания осуществляют представители монгольского духовенства, в частности, Институт буддийского искусства при монастыре Гандан, руководителем которого является известный монгольский скульптор и художник Пурэвбат-лама. Пурэвбату принадлежит заслуга издания целого ряда фундаментальных книг, среди которых есть монография о правилах сооружения ступ и трехтомное сочинение о правилах создания буддийских образов. В своих работах он опирается на классические буддийские трактаты, подробно излагает результаты собственного исследования произведений Дзанабазара из собраний монастыря Гандан и государственных музеев Монголии.

Что касается исследований по теории монгольского буддийского изобразительного искусства, то подробное раскрытие специфики национальной школы и особенностей развития монгольского стиля Дзанабазара не предпринималось, и это является главной целью данной публикации. Замечательные идеи, высказанные по этой проблематике 30–40 лет назад народным художником Монголии Н.-О. Цултэмом, по сей день сохраняют актуальность, поскольку не получили дальнейшего раскрытия и удовлетворительной реализации. Три его книги: «Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века» 1982 г., «Выдающийся скульптор Г. Дзанабазар» 1982 г. и «Скульптура Монголии» 1989 г. остаются единственной попыткой определить художественное своеобразие и эстетическую ценность произведений монгольского искусства в истории мирового изобразительного искусства.

Все еще слабо исследованы персоналии художников. Ценной публикацией о традиции культового буддийского ремесла с библиографическими сведениями о монастырских художниках Монголии, была книга Д. Дамдинсурэна «Великие мастера Их-хурэ» (Их хүрээний нэрт урчууд) 1995 г. издания, хотя написана она была в начале 70-х годов XX века. Известный монгольский художник Д. Дамдинсурэн был первым, кто начал писать о художественном творчестве монгольских мастеров. Будучи сам опытным буддийским иконописцем, он прекрасно знал традицию передачи знаний в среде монгольских дарханов. Его небольшие тематические очерки содержат немало профессиональных заметок, удивительных сведений и о творчестве Ундур-гэгэна, и Цултэм в своих исследованиях опирался на опыт и знания Д. Дамдинсурэна. Значительный вклад в разработку теории современного изобразительного и прикладного искусства, разных видов ремесел Монголии сделал своими исследованиями профессор Л. Батчулуун. Его работы дают представление о разных видах традиционных ремесел и искусств в Монголии, истоках творчества народных мастеров и большом значении прикладного искусства, о современных художниках, но книг именно о буддийском изобразительном искусстве монголов еще нет.

Содержательную и эстетическую ценность монгольского буддийского искусства пытались до некоторой степени раскрыть исследователи западных стран на материале проведенных буддийских выставок. Следует отметить очерк П. Бергер и Т. Ц. Бартоломео о выставке в Музее азиатского искусства в Сан-Франциско 1996 г.[6], а также

3 Монголын бурханы шашны урлаг. Монголын музейн шилдэг бүтээлэс. Шүтээн зураг, зээгт наамал, хатгамал, бар зураг. Боть 1–2. ; Mongolian Buddhist art. V.1–2; Тангкаs, appliqués and embroideries. Serindia publications, USA;

4 Монголын музейн шилдэг үзмэрийн дээжис. Монгол Улсад орчин цагийн музей байгулагдсаны 90 жилийн ойд зориулав. Боть 1–3; Masterpieces of Bogd Khaan Palace Museum. Ed. by D. Bat-Erdene. Ulaanbaatar, 2011;

5 Өндөр Гэгээн Занабазарын хосгүй үнэт бүтээлүүд – Masterpieces of Undur Gegeen Zanabazar. Ulaanbaatar, 2015;

6 Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan. Asian Art Museum of San Francisco. 1996. Patricia Berger, Teresa Tse Bartholomew;

каталог выставки 2004 года в Нью-Йорке «Сокровища из Монголии — буддийская скульптура школы Дзанабазара» с текстом Г. Бекуина[7]. Появился опыт описания частной коллекции разнородных монгольских предметов владельца из Германии, которая содержит немало предметов буддийского культа, в том числе и образа. Над описанием коллекции работал большой коллектив авторов, в том числе российские ученые из Бурятии и Санкт-Петербурга[8].

В последние десятилетия появилась тенденция, новая для стран бывшего социалистического лагеря — легализация частных коллекций. Данный факт, несомненно, расширяет возможности для изучения предметов, которые ранее находились в состоянии инкогнито, а некоторые артефакты из частных владений при вовлечении их в научный оборот способны восполнить информационные лакуны, важные для понимания процессов. Система закрытого музейного хранения, принятая как в России, так и в Монголии, преодолевается с большим трудом, начато создание единого национального реестра музейных фондов РФ, но тем не менее пока многие памятники труднодоступны для исследования и введения их в научно-информационный оборот. В условиях рыночных отношений, особенно после экономических кризисов последних десятилетий, предметы искусства, обладающие универсальной культурной ценностью, становятся привлекательными для инвестиций, а их коллекционирование рассматривается как способ сбережения и наращивания капитала. Однако монетарное выражение ценности скульптуры или картины не обнаруживает автоматически их реальной художественной, культурной и исторической ценности. К сожалению, часто продавцы и покупатели культовых антикварных буддийских скульптур и полотен имеют смутные представления о семантике и функциональном значении культовых образов, так как это требует специальных знаний и практических навыков. И все же деятельность вдумчивых коллекционеров стимулирует исследовательские работы, если собирание предметов становится осмысленно направленным, а накопление информации рождает интерес к определенному аспекту истории культуры, появляется стремление к более глубокому познанию темы. Так, коллекционеры антиквариата в Монголии с начала нулевых годов издали более двух десятков книг, приоткрыв тем самым глухой занавес полной неизвестности о наличии исторических памятников во владении частных граждан. Монголия переживает настоящий бум легализации частных коллекций, многие из которых содержат подавляющее количество предметов буддийского искусства. Владельцы стали выходить в телевизионный эфир с увлекательными рассказами о редких сокровищах монгольского ремесла и искусства, издавать каталоги своих собраний, например, А. Алтангэрэл, Б. Батсайхан, С. Гансух, Б. Отхонбаатар, Б. Амарсана[9] и другие. Таким образом, появилась возможность и назрела настоятельная необходимость в аналитическом обзоре предметов изобразительного искусства, которые связаны с творчеством удивительного художника, провидца и проповедника буддизма Джебзун-Дамба-хутухты первого Ундур-гэгэна Дзанабазара. Опыт научно-практического сотрудничества с владельцем одного собрания был опубликован в предыдущей моей книге «Zanabazar's style in the Buddhist art (on the examples of collection of A.Altangerel)», в ней описано более сорока предметов из собрания монгольского коллекционера А. Алтангэрэла на монгольском и английском языках, книга была рассчитана на монгольскую аудиторию и опытных коллекционеров.

В настоящем издании представлены главные шедевры Дзанабазара из списка первого порядка, то есть произведенные полностью им самим на всех технологических этапах. Крупнейшие монгольские ученые приводят списки культовых предметов, созданных Дзанабазаром [Бира, 1994; Дамдинсурэн Д., 1995; Өлзий, 1992; Хурэлбаатар, 1996]. Большинство из них находится в главных монастырях и центральных музеях Монголии. Главными святынями остается Будда Ваджрадхара и еще ряд образов в монастыре Гандан. К основным творениям относятся также Пять дхьяни будд, или Пять великих

татхагат, глав буддовых семейств. Четыре из пяти скульптур Дхъяни будд можно видеть на постоянной экспозиции в Музее изобразительных искусств им. Дзанабазара (монг.: Занабазарын нэрэмжит Дурслэх урлагийн музей, далее ЗДУМ), пятая — скульптура Будды Ратнасамбхавы хранится в Музее-Храме Чойжин-ламы (монг. *Чойжин-ламын сумэ-музей*, далее ЧЛСМ).

В число пяти важнейших святынь монастыря Их-хурээ (ныне Гандан) включают крупные скульптуры из золоченой бронзы: это Большой Будда Амитаюс изначального Ганджура (ныне хранится в Музее-храме Чойжин-ламы), Большой первоначальный Будда (Ихийн Зуу) (его настоящее местонахождение неизвестно); Будда Бхайшаджья-гуру, Вайшравана, богиня Махапратисара. Сохранились сведения об очень ценной скульптуре Будды Акшобхьи размером с локоть, во лбу которого была сверкающая вставка из драгоценного камня, и которая хранилась в специальном чугунном футляре. По свидетельству очевидцев, скульптура вместе с восемью ступами работы Дзанабазара была продана за 800 тугриков в начале XX века из-за острой нехватки средств для оплаты налогов в новом государстве [Өвгөн Жамбалын яриа, 1959, с. 11].

Скульптурная группа «Двадцать одна Тара» также входит в число личных творений Дзанабазара, находится ныне на постоянной выставке в Музее-дворце Богдо-хана (монг.: Богдо-ханы ордон музей, далее БХОМ). Еще одна крупная скульптура Будды Амитаюса, выполненная Дзанабазаром, вероятно, несколько позже Ганджурного Амитаюса, хранится в Национальном музее Республики Бурятия РФ (далее НМРБ) в г. Улан-Удэ. Один из портретов Панчен-ламы IV находится в Гандане, второй находился в коллекции художника Н. Цултэма, еще один — в частной коллекции в Лондоне. Ряд автопортретов мастера находятся в Гандане, в БХОМ, в ЧЛСМ, в частных коллекциях Монголии и других стран. Восемь ступ — частично в ЗДУМ, г. Улан-Батор, некоторые в частных коллекциях, местонахождение остальных не установлено. Есть ряд произведений Дзанабазара, о которых сообщается в разных письменных источниках, однако их судьба на сегодня не известна: Будда Ваджрадхара с большой жемчужиной на ушнише (ранее был в монастыре Эрдэнэ-дзу, Махакала — главный хранитель Баруун-хурээ; дакиня Ваджраварахи ростом с трехлетнего ребенка; рубиновый Будда Шакьямуни размером с подушечку большого пальц. Шестнадцать архатов предположительно находились в музее Гугун, в Пекине; четыре махараджи — в частных галереях США; Двадцать одна Тара, изготовленные для императора Канси, предположительно, в разных частных коллекциях мира. Дзанабазар также изготавливал комплекты ритуальных предметов. Сегодня в Национальном музее истории Монголии, г. Улан-Баторе, находятся восемь серебряных чаш для алтаря, кувшин (завья), латунные чаши для алтаря на высоких ножках (семь или восемь), атрибуты линга, атрибуты Ямантаки (гансар люксер), железный кувшин с медной насечкой и гравированным драконом, курильницы благовонные на трех ножках, со львом, драконом, свисающим над отверстием, с ручками в виде слоновьих хоботов.

В книге большое унимание уделено воссозданию реального, исторического облика Дзанабазара. Его жизнь и деятельность пришлись на переломный период в истории монголов, уходило время феодальной раздробленности, когда спорные вопросы решались с помощью войн, силой меча, интриг и сговоров, зрел переход к другой расстановке политических сил в Китае, Тибете, Монголии. Также в религиозной буддийской сфере длительные разборки между крупнейшими тибетскими школами привели к победе гелугпа во главе с Далай-ламой V Лобсан Нгаван Гьяцо (1617–1682). Важную роль в этом процессе сыграли монголы: Гу-

7 Beaguin G. Treasures from Mongolia – Buddhist Скульптура from the School of Zanabazar. Rossi & Rossi. NY, 2005;

8 Описания предметов в книге «Carmen Meinert. Buddha in der Jurte. Buddhistische Kunst aus der Mongolei. Mit texten Andrey Terentyev – Carmen Meinert. Hirmerverlag Munchen, 2011» выполнили сотрудники Музея истории Бурятии в г. Улан-Удэ, А. Ширапова и ее коллеги.

9 Treasures of Mongolian Art, 2005; Нарантуяа, Шур, 2010; Сыртыпова, 2019;

ши-хан (1582–1654), правитель монголов-хошутов, выступил на стороне Далай-ламы, оказав гелугпа военную помощь. Интересно, что крупнейшие исторические сочинения на тибетском языке, описывающие события этого периода, почти не уделяют внимания халхаскому Джебзун-Дамба-хутухте. Например, известный буддийский автор Сумба-хамбо Ешей Бальжор (1704–1788) написал сочинение «Пагсам-чжонсан» («Прекрасное древо, исполняющее желания»), где он изложил хронологию распространения буддизма в Индии, Тибете, Китае и Монголии, создал схему политической истории Монголии XIII–XVIII вв., описав этнический состав ее населения, процесс консолидации и раздробления государственности, но даже не упомянул о буддийском правителе Халхи. В его хронике есть заметка: «1635 год дерева-свиньи. Настоятель Лодой-Чжамсо родился. Лобсан-Данбий-Чжалсан родился» [Пагсам-джонсан, 1991, с. 129]. В этот год родились два известных человека, и Дзанабазар отмечен даже не первым из них. И более ничего: ни титулов, ни роли, ни фактов жизни и даже смерти. О событиях 1723 года, когда Дзанабазар умер, Сумба-хамбо сообщает: «в Гумбуме китайцы убили много (30) стариков. Я поехал в Тибет» [Пагсам-джонсан, 1991, с. 138]. В то же время Сумба-хамбо довольно подробно пишет о Турубайху Гуши-хане (1582–1654) и Галдан-Бошогту (1644–1697). Едва ли Сумба-хамбо нечего было сказать о Дзанабазаре, своем старшем современнике; просто автор происходил из западных монголов: «его отец, Дорже Даши, происходил из батут, одного из четырех племен ойратов, а мать, Дашицо, была джунгарка» [Kim, 2018, с. 60]. Очевидно, симпатии Сумба-хамбо — на стороне соплеменников-ойратов в ситуации войны ойратского Галдан-Бошогту[10] с халхаскими ханами, в том числе со старшим братом Дзанабазара, Тушету-ханом Чимид-Доржем.

У Далай-ламы V Нгаван Гьяцо (1617–1682) есть автобиографическое сочинение под названием «Музыка иллюзий», где он в форме дневниковых записей отмечал важнейшие события и людей своей эпохи. Любопытно, что Нгаван Гьяцо не называет монгольского Богдо-гэгэна его собственным именем, не говорит о нем, как признанном воплощении Джебзун-Дамба Таранатхи (1575–1634), главы школы джонанг. Далай-лама пишет о нем исключительно как о Жамьян-тулку [Karmey, 2014, с. 235, 236]. Жамьян-тулку, или Жамьян-цордже Таши Палден (1379–1449) был учеником Цонкапы, который основал крупнейший гелугпинский монастырь Дрепунг в 1414 году, и этот монастырь служил важнейшей резиденцией Далай-лам, пока Нгаван Гьяцо не основал дворец на горе Марбори. Все это свидетельствует о сложности и неоднозначности событий и взаимоотношений как в среде монгольской правящей элиты, так и между иерархами тибетских школ.

Дзанабазар был избран Богдо-ламой всей Халхи в 1652 году на съезде представителей Семи хошунов Халхи. Светские вопросы правления Халхи до 1698 года решал его старший брат, наследный Тушэту-хан Чимид-Дорж (Чихуньдорж), и Дзанабазар мог себе позволить, во-первых, не участвовать в политических баталиях, во-вторых, плотно заниматься буддийским мироустройством страны. Всю свою энергию и талант он направляет на духовную сферу деятельности — строит храмы и монастыри, создает мощную библиотечную основу для развития образовательной буддийской системы в Монголии, он заказывает все варианты буддийского канона из Тибета и издает их в Монголии, создает новые виды гибридной монгольской письменности, адаптирующей фонетику санскрита и тибетского языка, дает посвящения и буддийские учения не только хуваракам и ламам, но и мирянам. Много медитирует, занимается тантрической практикой, пишет специальные тексты, и конечно же, рисует, ваяет, отливает свои удивительно живые божества, как результат его собственного опыта, личной практики буддиста. Его рабочий «день начинался с рассвета — чтение, обдумывание, медитация занимали время до полудня, затем до самого вечера к нему на поклон шли верующие, вернувшись в свои покои, он вновь медитировал, неустанно творил до поздней ночи, создавая свои драгоценные шедевры, которые слов-

но океанские волны могли соперничать с тысячами небесных светил» [Зая-пандита (м), с.22]. Дзанабазар обучался в тибетских монастырях всего около трех лет, но глубина его познаний и широта кругозора были невероятны для обычного человека. Его биограф и ближайший ученик Зая-пандита, проучившийся около 20 лет в Тибете, пишет, что Ундур-гэгэн «восстановив память прежних воплощений, с детских лет в совершенстве владел санскритом и тибетским», сам Зая-пандита не знал санскрита, но мог оценить знания тибетского, и говорил, что Гэгэн знал его во всех тонкостях, лучше чем сами тибетцы. Дзанабазар, несмотря на высокий статус, был человеком скромным и немногословным, фактов своей жизни не описывал. Собрание сочинений Первого Богдо-гэгэна, обнаруживая широту его образованности и интересов, говорит о крайней лаконичности и немногчисленности его текстов [Бямбаа, 2005; Мягмарсурэн, 2018]. Объяснение этому есть в словах самого Богдо, сказанных Зая-пандите: «Когда уже есть столько прекрасных книг, написанных мудрейшими учеными прошлого, зачем мне еще что-то писать?» [Зая-пандита (м), с.22].

Еще один аспект которому в книге уделяется значительное место — структура и состав пантеона буддийских божеств Дзанабазара. Он был не только гениальным художником и главой буддистов Монголии; он стал также правителем государства, которому предстояло определить дальнейший вектор развития своей страны, предначертать путь своего народа. Поэтому мы можем расценивать пантеон божеств Богдо Ундур-гэгэна Дзанабазара Джебун-Дамба-хутухты как путеводную карту духовного небосклона, оставленную им для потомков, для монгольского народа и всех, кто разделяет эти ценности. Буддизм как система социальных связей реализует себя посредством культов и ритуалов. Доктринальная основа буддийского вероучения, рожденная на древнеиндийской почве и выраженная в так называемом «культовом тексте», отражает отношение людей к окружающей среде и мироустройству. Буддийское учение предлагает методы взаимодействия людей в макромире сквозь призму и посредством духовной работы в индивидуальном микромире. Методы формируются в совокупность ритуалов и создают социальную организацию культа, актуализирующую этот самый «культовый текст». В каждой стране в разных историко-географических условиях приживались и развивались разные буддийские методы работы человека с собственным сознанием соответственно культурной почве, времени и исторической ситуации. Своеобразие ритуальной системы тибето-монгольского буддизма несет в себе генетическое наследство не только индийских махасиддхов, тибетских лам, но и опыт древних кочевников Центральной Азии, «соль и воду» монгольских пастбищ. Буддизм в разной культурной среде имеет свои оттенки и нюансы, актуальные именно здесь и сейчас, в этом выражается его огромный потенциал развития, способность воспринимать социально-географические и историко-культурные условия разных стран и регионов, не теряя при этом своей доктринальной сущности, как вода, принимающая форму сосуда, но не меняющая имманентных ей свойств.

О том, насколько глубоко адаптировалась буддийская философия, этические и эстетические принципы учения в местных условиях, можно судить по возникновению оригинальной образной системы их отражения в искусстве и ремеслах. Самый яркий способ показать особенности культовой системы буддизма в отдельном регионе — это представить совокупность живописных и скульптурных образов из храмов, либо, применительно к современным условиям, из музейных, частных и общинных коллекций. Частота встречаемости образов в разных собраниях является показателем востребованности и популярности культа изображенных божеств. Например, в монгольских храмах, монастырях, домашних алтарях (и как отражение их в коллекциях

10 О приверженности Сумба-хамбо сородичам говорит и тот факт, что в 1744 году он совершает подношения золотыми статуями и другими религиозными предметами монастырю Бошогту, на восточной стороне которого он строит себе обитель для уединенной практики [Kim, 2018, с. 84].

музеев и частных владельцев) обязательными будут образа Будды Шакьямуни, бодхисаттв Авалокитешвары, Белой и Зеленой Тары, Богдо Цзонхавы, многочисленными являются образа Будды медицины Бхайшаджья гуру, бодхисатвы мудрости Манджушри, бодхисатвы силы Ваджрапани, великого мага Падмасамбхавы, тантрических идамов Ямантаки, Хаягривы, Калачакры, Чакрасамвары, хранителей учения Махакала, Шри Дэви, Ямараджа, божества богатства Вайшраваны, дакини Симкхамукхи, богини Ситатапатры, Бурджи Лхамо, мирских хранителей Пехар, Цагаан Убугун, Дамдин Дорлиг и многие другие. При этом важно, что характер изображений божеств отражает определенные культовые традиции или линии преемственности (тиб. *lugs*).

Таким образом, список божеств и культовых предметов, выполненных лично Дзанабазаром как правителем буддийского государства, должен в общих чертах отражать специфику буддизма Монголии. И следует полагать, что влияние этих культов было определяющим для монгольского народа в соответствующий исторический период; более того, этим был задан вектор дальнейшего развития буддизма у монголов.

Кроме основного списка скульптурных образов, выполненных собственноручно самим Дзанабазаром, существуют еще сотни предметов, отмеченных разной степенью участия мастера, эти предметы определяются как произведения школы Дзанабазара и предметы второго списка. Третий список — это предметы, выполненные более поздними последователями его стиля, считающими себя вневременными учениками Дзанабазара. Они составляют еще более обширный корпус, ибо изделия Дзанабазара более 300 лет служат эталоном и образцом для подражания[11]. Первым шагом к определению творений Ундур-гэгэна и его учеников как стиль Дзанабазара стала выставка, организованная частной галереей Rossi & Rossi's[12] в Нью-Йорке 2004 году. Владельцами частных коллекций были предоставлены 26 скульптур, которые определены куратором как предметы школы Дзанабазара конца XVII — начала XVIII века [Beguin, 2005].

Живописные работы Дзанабазара до сих находятся в тени его скульптур, они практически не рассматриваются в литературе, хотя многие традиции буддийской живописи Монголии связаны с именем первого Богдо-гэгэна. В книге рассмотрены оригинальные приемы, введенные Дзанабазаром, на примере созданных им живописных свитков, приводятся аргументы атрибуции. В настоящем издании даются описания предметов, относящихся к трем спискам произведений стиля Дзанабазара. Предмет культа может быть представлен живописными и скульптурными образами или не представлен здесь вовсе — это обусловлено наличием обследованных нами на сегодня произведений. Описание включает в себя не только параметры тангка или скульптуры как музейного предмета хранения, но по возможности совмещает в себе пояснение значения культа в пантеоне, историю его развития и проникновения в Монголию с опорой на оригинальные текстовые источники, а также художественное и эстетическое значение образа как произведения буддийского изобразительного искусства.

Структура книги состоит из предисловия, четырех глав и заключения. В приложении даны хронология творчества Дзанабазара, терминологический глоссарий и список литературы. В первой главе представлена попытка хронологической реконструкции его биографии на основе множества письменных источников на монгольском и тибетском языках[13], и прежде всего, жизнеописания Ундэр-гэгэна, написанного халхасским Зая-пандитой Лобсан Принлаем (1642–1715). Сокровенное сочинение самого Гэгэна, его тайный намтар рассматривается вкупе в Главе 4, со специальным разбором соответствующей тангка с изображением Дзанабазара с 14-ю предыдущими воплощениями. Композиция полотна представляет собой иллюстрацию к тайному намтару Дзанабазара, вошедшему в собрание его сочинений. Основное внимание уделено творческим аспектам жизни Дзанабазара; его роль в политической истории Монголии не рассматривается нами, так как представляет собой отдельный пласт объемной и неоднозначной информации, требующей

специального исследования на фоне разбора политической истории Центральной Азии, Тибета, Монголии и Китая.

Вторая глава посвящена разбору иконографических источников буддийского изобразительного искусства Монголии, в число которых входят древние памятники изобразительности центральноазиатских кочевников, в том числе образцы искусства скифо-сибирского стиля, искусства хунну, традиционные ремесленные технологии, орнаментальное народное искусство, природа, растительный и животный мир Монголии. Автохтонные базовые источники определили зооморфный характер составляющих элементов в искусстве Дзанабазара.

В третьей главе дается определение монгольского стиля Дзанабазара в буддийском изобразительном искусстве. Излагается краткая история развития монгольского национального стиля, начало которого было заложено в XIII–XIV вв., в период монгольской империи Юань. на примере известных историко-культурных памятников юаньской эпохи прослежены факты внедрения кочевнической эстетики и технологий в буддийское изобразительное искусство. Дается обзор известных региональных стилей, которые близки монгольскому по культурно-типологическим, хронологическим и территориальным признакам; это стили тибетского и уйгурского буддизма. Уделяется внимание крупнейшим художникам тибетского искусства, законодателям развития буддийской изобразительности Ваджраяны.

Описания конкретных изделий Дзанабазара занимают четвертую главу. В очерках о предметах даны сведения о культовом, философском и практическом значении образов, их семантике и истории распространения соответствующего культа в Монголии, определены индивидуальные особенности важнейших произведений Дзанабазара из государственных, храмовых и частных коллекций, которые находятся в настоящее время как в Монголии, так и в России, Великобритании, США, Китае и других странах. Определен ряд характерных черт, свойственных лучшим экземплярам скульптур Дзанабазара, что может служить ориентиром атрибуции работ мастера. Порядок описаний структурирован согласно иерархии пантеона.

Выражаю огромную благодарность руководителям и сотрудникам музеев Монголии и России, Министерству культуры Монголии, моим коллегам и друзьям, лично академику АНМ С. Чулууну за всемерное содействие и сотрудничество в изучении творчества Дзанабазара, предоставление некоторых материалов и возможности работать с прекрасными шедеврами, особенно Музей изобразительного изобразительного искусства им. Дзанабазара, Музей-храм Чойжин-ламы, Музей-дворец Богдо-хана в г. Улан-Баторе, Музей Эрдэнэ-дзу в г. Хархорине, Национальный музей Республики Бурятия в г. Улан-Удэ, Национальный музей им. Алдан Маадыр Республики Тыва. Огромное спасибо дорогой Эмме Викторовне Мурашовой за всемерную поддержку с моих юных лет. Исследование творчества Дзанабазара проводилось при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований и содействии Министерства образования, культуры и науки Монголии (проект РФФИ монг_т №19-59-44011). Подготовка к переизданию книги проводилась при поддержке Фонда содействия буддийскому образованию и исследованиям (малый проект № 16/2023).

11 Например, Ю.И. Елихина, хранитель тибетской, монгольской и хотанской коллекций Эрмитажа, определяет как выполненные в стиле подражания школе Дзанабазара скульптуры Амитабхи и Амитаюса (инв. № КО-4, выс. 12 см, рис. 17; инв. № У-653, выс. 26 см, рис. 18) [Елихина, 2020, с. 675–676];

12 Галерея была создана в 1985 году антикваром с 40-летним стажем Анной Марией Росси, а 1988 году вместе с ней стал работать ее сын Фабио Росси. Специализируется на искусстве Гималаев и Юго-Восточной Азии. В клиентскую базу галереи входят как отдельные коллекционеры, так и крупные музеи, такие как Музей Метрополитен в Нью-Йорке, Эшмолиан в Оксфорде, Национальный музей в Токио, Лувр Абу-Даби, Арт-галерея Нового Южного Уэльса в Сиднее [http://rossirossi.com/classical/].

13 Подробно об источниках см. [Сыртыпова С.Д. Творчество Г. Дзанабазара в буддийском изобразительном искусстве: вербальные и визуальные источники исследования. М., ИВ РАН, 2021, с. 36–52].



Глава 1

Происхождение, жизнь, вехи творчества



ДЗАНАБАЗАР (1635–1723)

↑

ГОМБОДОРЖ ТУШЭЭТ-ХАН (1594–1655)

↑

ЭРЭХЭЙ УЙЗЭН-НОЙОН / МЭРГЭН ТУШЭТУ-ХАН (1586–1636)

↑

АБАТАЙ-ХАН (1553–1586)

↑

ОНОХУ (1534–?)

↑

ГЭРЭСЭНДЗЭ ДЖАЛАИР-ХУНТАЙДЖИ (1482–1549)

↑

БАТУ-МУНКЭ ДАЯН-ХААН (1464–1543)

↑

БАЯН-МУНКЭ ЖОНОН (ПРАВИЛ 1470–1479)

↑

ХАРХУЦАГ МЭРГЭН-ТАЙДЖИ (?)

↑

АГБАРЖИН ЖОНОН (1423–1454, ПРАВИЛ С 1439)

↑

АДЖАЙ-ТАЙДЖИ (1400–1438)

↑

ХАРГУЦАГ ДУУРЭН ТЭМУР-ХУНТАЙДЖИ (?)

↑

ТОГУС-ТЭМУР УСГАЛ-ХАГАН (1342–1388)

↑

ТОГОН-ТЭМУР, УХАГАНТУ-ХАГАН (1320–1370)

↑

ТУГ-ТЭМУР ДЗАЯГАТУ-ХАГАН (1303–1332)

↑

АЮРБАРБАДА БУЯНТУ-ХАН (1285–1322)

↑

ДАРМАБАЛА / ШУНЬ-ЦЗУН (1264–1292)

↑

ЧИНГЭМ-ТАЙЖ (1243–1286)

↑

ХУБИЛАЙ-ХААН / ШИ-ЦЗУ, ЦЭЦЭН-ХАГАН (1215–1294)

↑

ТОЛУЙ-ХАН (1193–1232)

↑

ЧИНГИС-ХАН (1162–1227)

ИМЕНА И ТИТУЛЫ

Джебзун-Дамба-хутухта Лувсан-Дамби-Жалцан Бал-Самбо Богдо-гэгэн первый Гомбодоржийн Дзанабазар[1]. Титул Джебзун-Дамба (тиб. *rje btsun dam pa*) — досточтимый, августейший он получил в наследство от своего предшественника, тибетского ученого, главы школы джонанг, досточтимого Таранатхи Кунга Ньинбо (тиб. *rje btsun dam pa ta ra na tha kun dga' snying po, 1575–1634*), так как был признан его воплощением. Таранатха, в свою очередь, считается четырнадцатым, по другим версиям — пятнадцатым воплощением одного из непосредственных учеников Будды Шакьямуни Сувишудха-мати[2]. Монгольское слово хутухта означает благородный, святой, соотносится с тибетским пагба и санскритским арья (монг. *qutuγ-tu; тиб. 'phags pa, санскр. ārya*)[3]. Лувсан-Дамби-Жалцан или Лобсан Тенби Гьялцен Бал Самбо (тиб. *blo bzang bstan pa'i rgyal mtsan dpal bzang po*) — имя собственное, полученное им при посвящении от Панчен-ламы IV (1570–1662). Богдо-ханами (монг. *boγd 'августейший', 'правитель'*) монголы называли императоров, самое раннее использование титула отмечено по отношению к Чингис-хану (Богдо-Чингис) и ограничивалось узким кругом его прямых наследников. В XVIII веке титул стал применяться к правителям маньчжурской династии Цин. Гэгэн (монг. *gegen* — светлый, просветленный) — титул для высокообразованных мудрецов был ему дарован при рождении Шолой-гэгэн Сэцэн-ханом, его двоюродным дядей по отцу. Дзанабазар — собственное имя художника, которое он получил при первом буддийском посвящении, это монгольское произношение санскритского сочетания джняна ваджра (санскр. *jñāna vajra*), иногда встречается тибетский эквивалент его имени — Еше-Дордже (тиб. *ye shes rdo rje*) [Зая пандита (т), т. 4, л. 75б]. Монголы обычно называют его Ундур-гэгэн, то есть Высоко-Светлейший, выделяя его таким образом из прочих восьми воплощений богдо-гэгэнов. В этом отразилась не только особая степень почитания его подданных, но также его реальные физические данные: Дзанабазар был высок ростом, о чем свидетельствует его сохранившаяся одежда в зимней резиденции — Музее-дворце Богдо-хана в Улан-Баторе.

Генетика «золотого рода»

Личность Ундур-гэгэна Дзанабазара почитаема монголами и овеяна легендами. Объясняется это не только гениальной личностью художника, но и его происхождением, ибо родовые истоки, генетику монголы всегда считали решающим фактором. Как говорится в народной поговорке, «меж наследственностью и воспитанием побеждает наследственность» (бур.-монг. *сургаал уг хоёрын уг нь ахалдаг*), или «от свиньи не родится выхухоль» (монг. *гахайгаас халиун гарахгүй*). При выборе пары для создания семьи обращают внимание прежде всего на родословную, семейное древо жениха и невесты. Особую важность родословная имела для легитимации правителя, предки которого, как правило, имели высшее, небесное происхождение. Поэтому

1 Тиб. *rje btsun dam pa blo bzang stan pa'i rgyal mtshan dpal bzang po*. Встречаются разные написания имен и титулов, в частности, Дзанабадзар, Занабазар и др., так как нет правил написания заимствованных слов с санскрита через тибетский и монгольский языки;

2 Вопрос предыдущих воплощений изложен в описании тангка Дзанабазара «Совершенство трикайи». Тема линии перевоплощений Джебзун-Дамба-хутухт затрагивается в ряде источников и исследований [Зая-пандита (м), с. 9; Галдан, с. 376/200-201; Позднеев, 1896, с. 483–485; Bareja-Starzyńska, Byambaa, 2012, с. 24–40];

3 Использование титула встречается в «Сокровенном сказании» (1240 г.) по отношению к близким родственникам Чингис-хана. Хутухту-Мунгур был одним из семерых сыновей Хабул-хагана, то есть это его двоюродный дед. Хутухта-чжурки был Чингис-хану дядей, он приходился сыном Охин-Бархага и отцом Сече-беки и Тайчу [Нууц товчо, §48, §49]. Однако не очень ясно, какое содержание в него вкладывалось. Вероятно, со времен сотрудничества с сакьясцами, а именно Пагба-ламы Лодой Гьялцена ('phags pa bla ma blo gros rgyal msthan 1235–1280), хутухтами стали именовать воплощения известных ученых. Во времена Алтан-хана (1507–1582) слово использовалось равнозначно тибетскому слову тулку (тиб. *sprul sku;* монг. *qubilγan* — перевоплощение) [Schwieger, 2015, с. 35–36]. Как пишет Белл, «стороны вспомнили свои прежние жизни: Соднам Гьяцо заявил, что Алтан в прежней жизни был Хубилаем, а он сам — Пагба-ламой» [Bell, 1992, с. 115].

Карта Монголии по состоянию на 1636 г. Графика А.В. Андреева по [Ж. Гэрэлбадрах]



Карта Монголии по состоянию на 1730 г. Графика А.В. Андреева по [Ж. Гэрэлбадрах]

не удивительно, что все жизнеописания Дзанабазара начинаются задолго до его рождения, с предков. Кровнородственные корни Дзанабазара восходят к «золотому роду» самого Чингис-хана (1155–1227) — его младшему сыну Толую (1192–1232), его внуку Хубилай-хану (1215–1294). Легендарным является предок Дзанабазара шестого колена — Бату-Мунхэ Даян-хан (1464–1543), первый, кому удалось объединить монголов через сто лет после крушения империи Юань (1271–1368).

Легендарным был прадед Дзанабазара, Абатай-хан (1534–1586), построивший первый в Халха Монголии стационарный буддийский монастырь. Абатай приходился правнуком Даян-хану, внуком Гэрэсэндзэ Джалаир-хунтайджи (1482–1549)[4] и сыном Уйзэн-ноену, основавшему правящий дом Тушэту-ханов (Тушээт-хан), их вотчина впоследствии стала одним из трех (позднее четырех) аймаков Халхи. Именно в семействе Тушэту-хана Гомбодоржа (1594–1655) и родится невероятно одаренный мальчик, которому суждено было стать первым буддийским ламой — правителем Монголии. Условия для такого развития событий были заложены за сотни лет до его рождения, вполне в буддийском духе причинно-следственной связи, и все биографы Дзанабазара непременно излагают предысторию судьбы мальчика. Подчеркивается, что особое значение для развития буддизма в северной Монголии имела деятельность предка мальчика, Абатай-хана, который восстановил древние буддийские традиции, существовавшие в Орхонской долине с уйгурского периода VIII–IX веков, затем активно практиковавшиеся в период монгольской империи Юань XIII–XIV веков, но пришедшие в упадок во времена междоусобных войн XVI–XVII веков. Монгольские источники говорят о длительном противостоянии халхасцев и ойратов, в частности, отмечается роль Абатай-хана, который отомстил смертью множества олётов[5] в Хубхэр-Хэрэ, а затем назначил своего сына Субагадая ханом ойратских земель [Галдан, 2012, с. 198 (гл. 40, л. 36b)].

В 1577 году Алтан-хан Тумэтский (1507–1582)[6] пригласил в Монголию лидера тибетской школы гелуг Сонам Гьяцо (тиб. *bsod nams rgya mtsho, 1543–1588*)[7]. Выбор Алтан-хана был не случайным:, к этому времени влияние монастырей гелугпа росло, а Сонам Гьяцо уже был известен как самый сильный из духовных лидеров Тибета. Тибетский историк Шакабпа описал трудный путь по пустынному плато, который пришлось преодолеть отряду Сонам Гьяцо до Чахарских степей, где он был встречен Алтан-ханом, «после чего они отправились в монгольскую столицу [Хух-хото]...Сонам Гьяцо давал наставления

4 Гэрэсэндзэ Джалаир-хунтайджи (1482–1549) — сын Даян-хана от его третьей жены Жимсгэнэ [Шара Туджи, с. 295]. Гэрэсэндзэ правил тринадцатью нутугами Халхи [Монгольские источники о Даян-хане, с. 88]. Его семь сыновей стали нойонами семи хошунов Халхи, образовавших затем четыре аймака Внешней, или Халха Монголии. Его третьим сыном был Уйзэн-ноен, у Уйзэн-ноена было шесть сыновей, и старшим из них был Абатай-хан [Гомбожав, с. 8]. Со временем древо Чингисова рода сильно разветвилось, борьба за влияние и земли между потомками шла не на жизнь, а на смерть, части огромной территории постепенно обосабливались и дробились, давление оказывали и внешние силы, в частности, Цинская империя стремилась расширить и углубить свое влияние в регионе. Наиболее сильные монгольские князья продолжали попытки единения, искали политических союзников и идеологические скрепы в Тибете;

5 Олёты (элёты) — один из ойратских т.е. западно-монгольских родов, кроме них также есть баяты, хошуты, захчины, дербеты, торгуты, мянгаты и др.;

6 Алтан-гэгэн-хан Тумэтский (1507–1582), собственное имя Амда/Амьда, выдвинулся как военный вождь во время столкновения между восточными и западными монголами. История его становления включена в монгольские исторические хроники и намтар Далай-ламы III, написанный Далай-ламой V [Рерих, 1999, с. 156–162]. Деятельность Алтан-хана имела далеко идущие последствия для распространения буддизма у монголов. Он управлял восточными землями, кочевьями тумэтов, успешно противостоял ойратам и Пекину, распространил свое влияние на регион Ордос до р. Хуанхэ. В 1554 г. построил город Хух-хото с буддийскими храмами. Он первым из монгольских князей инициировал союз с Далай-ламой и способствовал распространению буддизма в Монголии. Алтан-хан — сын Барсболда (1484–1519), внук Даян-хана и его первой жены, знаменитой воительницы Мандухай Сэцэн (1449–1510), которая воспитала осиротевшего Даян-хана с 8-летнего возраста, а когда ему исполнилось 19 лет, стала его женой, чтобы сохранить за ним наследование ханского престола. Мандухай Премудрая родила Даян-хану семь сыновей и дочь [Шара туджи, с. 215; Лубсан Данзан, с. 230; Покотилов, 2011, с. 155–185];

7 В монгольском произношении Соднамжамц (1543–1588) — третья реинкарнация Гендун-Дуба (тиб. *dge 'dun grub 1391–1474* — Далай-лама I), одного из ближайших учеников Цонкапы (1357–1419). Начиная с Сонам Гьяцо, все в данной линии преемственности стали называться Далай-ламами.

хану и его людям, а однажды — всему собравшемуся народу» [Шакабпа, 2003, с. 106].

Абатай-хан отправился в Хух-хото специально для встречи с Сонам Гьяцо. Выехал во всеоружии, прихватив с собой тысячу всадников и богатые дары, так сказать, на всякий случай: «если сойдемся — подружимся, если нет — повоюем». Говорят, увидев ламу воочию, хан преисполнился почтения и поднес ламе хадак[8] черного цвета — лунный месяц был на ущербе, а солнце клонилось к закату. Затем, дождавшись роста луны, в утреннее время он вновь поднес ему знак уважения — хадак, на этот раз белый. Лама оценил глубокий символизм приветствия Абатай-хана — сначала покаяние и отказ от темных деяний, а затем решение совершать благие, то есть белые деяния. В результате сошлись: Абатай-хан поднес ламе юрту, крытую собольими шкурами, табун в тысячу лошадей и прочее имущество. В ответ получил от досточтимого Сонам Гьяцо изображение главы династии Пагмо Дупа[9] и титул ваджрного хана, то есть воплощения гневного божества Ваджрапани. Алтан-хан с Сонам Гьяцо также обменялись дарами: Алтан-хан получил титул хана-чакравартина, а Сонам Гьяцо за свои наставления был наделен титулом «всеведущий Ваджрадхара Далай-лама» (монг. *qamuγ-i medegci vcir dar-a dalai blam-a*) [Sagang secen, p. 254]. Именно с этого времени иерархи гелуг стали носить титул Далай-лама. «На монгольском языке слово «далай» означает «океан» и указывает на то, что ученость Далай-ламы широка и глубока так же, как глубок и огромен океан[10]. Он также получил печать, на которой было написано «Доржечанг» (Держатель ваджры)» [Шакабпа, 2003, с. 108].

Монгольские жизнеописания Дзанабазара включают в себя эпизоды, где объясняется повод сближения Алтан-хана с тибетским ламой. Потомок Чингис-хагана Алтан-Гэгэн-хан Тумэтский во времена темного неведения (монг. *ном угэй цагту* — букв. во времена отсутствия учения) болел подагрой (монг. *туулайин овчин* — букв. *заячья болезнь*). Когда случались обострения болезни, ему делали компрессы из теплых внутренностей кобылиц. И вот однажды в свете полнолуния явился ему человек в буддийском одеянии, голова его была окружена нимбом. И молвил он хану: «Не убивай живые существа, вылечу твои больные ноги» — и излечил. Хан очень удивился и спросил у двоих хувараков, у Самдана в шелтой шапке и Балжора в красной шапке, что это за лама, и Самдан ответил, что это «наш Далай-лама Соднам Жамцо»; Алтан-хан уверовал в Далай-ламу и стал его почитать. Далай-лама сказал Алтан-хану: «Не покланяйся этим онгонам, давай их уничтожим. Поклоняйся буддийским святыням».... Так лама все ханские онгоны сжег на огненной мандале Махакалы[11], возвел храмы и ввел поклонение Будде и проч.» [namtar 2: 2r–3a].

Халхаский летописец середины XIX века Галдан в своем сочинении «Драгоценные четки» сообщает, что Абатай-хан получил посвящение тантрийского божества Хеваджры[12] и еще ряд других, а в числе святынь ему была дарована статуэтка Чакрасамвары[13], содержащая прах большого пальца самого Будды Шакьямуни [Галдан, л. 36б, с. 198–199].

Абатай-хан в год огненной собаки десятого *рабджуна*[14] (1586 год) воздвигает буддийский монастырь Эрдэнэ-дзу. Место строительства было испрошено у Далай-ламы, который назвал благоприятным местоположение древнего города и восстановление некого старого буддийского храма. Эрдэнэ-дзу был построен в пределах Каракорума (Хар-хорина) или Джане, бывшей столицы Монголии при Угэдэй-хане (1186–1241), невдалеке от местоположения Хар-балгасуна, еще более древнего центра Уйгурского каганата (VIII–IX века).

Построив храмы Эрдэнэ-дзу по подобию Хух-хотских храмов, Абатай-хан вновь едет на встречу с Далай-ламой, на этот раз в Тибет, с целью пригласить его на освящение храма. Далай-лама даровал хану ряд посвящений и разрешил ему выбрать одного из образованных монахов и любое изображение божества из тибетских алтарей. Выбор Абатая пал на божество Ваджрапани. Далай-лама приглашение принял, но поездку отложил, сказал хану ехать на родину и делать необходимые приготовления, и что в нужный день лама сам проведет освящение прямо из Лхасы. Говорят, когда в установленный день было все готово для освящения, с западной стороны появилась радуга и падали зерна проса, в некоторых версиях говорится о снеге и граде среди лета.

Синергия места и времени рождения

Говорят, однажды Абатай-хан, будучи на охоте в одном безлюдном месте, заметил столбик дыма и послал людей разузнать. Те, вернувшись, сообщили, что у костра сидит человек с бритой головой, в синем дэли[15] и варит еду. Поскольку одежда не красная, не смогли понять, лама ли он. Нельзя судить по цвету дэли, раз нет косы. Вероятно, это лама — решил Абатай-хан и, памятуя о своем обещании, данном Далай-ламе, оказывать почтение ученикам Будды, поехал и поклонился страннику. «Повезло тебе, в столь диком месте найти того, кому поклониться» — сказал тот. А Абатай-хан в ответ: «Повезло тебе, в столь пустынном месте встретить хана, который тебе поклонился». И пришли они к обоюдному мнению: встреча не случайна и место благословенное, потому нужно поставить метку. Когда странник предложил хану поесть из своей чаши, хан угостился и передал своим спутникам,но те побрезговали и отказались есть из чужой чаши[16], подивившись поведению своего хана. Странник тот и был Далай-ламой, явившимся в обыденном облике. Место их встречи, согласно намтарам Ундур-гэгэна, называется *Усан зуйлийн тав*, что значит «островок среди вод».

Говорят, однажды отец Дзанабазара, Тушэту-хан Гомбодорж (1594–1655), сын Эрэхэй Мэргэн-хана, внук Абатай-хана, за несколько лет до рождения августейшего сына в одном пустынном месте встретил симпатичного послушника в ламском одеянии и спросил, что он делает в столь диком месте. Тот, ответив, что совершает подноше-

8 Шелковый шарф подносится как символ приветствия, уважения и почитания. Чем длиннее шарф, тем более ценным и более глубоким считается проявление почтения;

9 Согласно намтарам на монгольском языке, также, по сообщению Зава Дамдина, подаренная Далай-ламой Абатай-хану тангка Пагмо Дупа (rdo rje rgyal po) была несгораемой в огне [namtar 2: 3a; Зава Дамдин, с. 189]. Монгольский академик Ш.Бира вслед за Charles Bawden полагает, что, вероятнее всего, несгораемыми были шарилы или пелдены, то есть священные пилюли Будды, остающиеся после кремации, а не живописные свитки, как можно понять из некоторых монгольских версий [Бира, 1994, с. 27; Bawden, 1961, p. 36, n. 1]. Универсальная ценность священных пилюль в качестве дара понятна, но тангка с изображением Пагмо Дупы, ученого монаха, знаменитого йогина, похоже, несла посыл, скрытый во времени. Пагмо Дупа (phag mo gru pa rdo rje rgyal po 1110–1170) был выдающимся наставником, среди его учеников были представители рода Ланг, правившего в регионе Неудонг. Постепенно удачное сочетание военно-административной власти и духовного руководства подняло клан до уровня династии, которая правила страной с XIII века до начала XV века. Эпоха Пагмодупов считается одним из самых благодатных, мирных и безопасных для всех жителей периодов тибетской истории [Шакабпа, 2003, с. 86–99]. После ослабления в XIII веке Сакьяского дома, который поддерживался монгольскими ханами, Пагмо Дупа обрела доминантное влияние в Центральном Тибете и покровительствовала Цонкапе и его школе Гелуг по традиционно тибетской модели взаимоотношений «наставник — донатор». История династии Пагмодупов показала первый опыт государственного управления, осуществляемого просвещенным буддийским монахом. Этот пример был повторен потомком Абатай-хана — Джебзун-Дамба-хутухтой Дзанабазаром в Монголии. См. о Пагмо Дупа в Глоссарии;

10 Титул был не пустым украшением, поднесенным монголами ламе из вежливости или чисто политических соображений — это было признанием глубины и обширности его знаний и таланта проповедника. По свидетельству тибетских авторов, Сонам Гьяцо, прибыв в чахарскую столицу Хух-хото, «давал наставления хану и его людям, а однажды всему собравшемуся народу. Алтан-хан принял буддизм» [Шакабпа, 2002, с. 106];

11 «Великий черный» — один из 8 главных хранителей буддизма Ваджраяны, имеет множество форм. В Монголии в период Юань (1271–1368) он был хранителем императора Хубилай-хана [Батомункуева, 2020]. В XVI в. монголы почитали Панджара Махакалу — форму, принятую в сакья традиции, он стал главным хранителем монастыря Эрдэнэ-дзу;

12 Тиб. *kye rdo rje* — один из основных идамов буддизма Ваджраяны, гневная форма Будды Акшобхьи. См. перевод с санскрита текста «Хеваджра-тантры» [Андросов, 2018, с. 631–693];

13 Тиб. *'khor lo bde mchog* — один из основных идамов Ваджраяны, комплекс его включает в себя 62 образа. Его обителью считается священная гора Кайлас, а одним из мест его присутствия — горный культовый комплекс Алханай в Забайкалье, где обитают также пять его спутниц-дакинь. См. [Сыртыпова, 2004, с. 150–166];

14 Рабджун — временной цикл тибето-монгольского календаря, составляющий 60 лет, соответствует циклу Юпитера. Монгольские астрологи используют индийский календарный цикл Калачакра-тантры (тиб. *dus 'khor rtsa rgyud* — коренная тантра колеса времени);

15 Дэли (дэбэл, дэгэл) — верхняя одежда монголов, халат;

16 Эпизод говорит о древней традиции гигиены у монголов — всегда иметь при себе чашу и есть-пить из личной пиалы (старомонг. *ayay-a*). Делали чаши из березового капа и обрамляли листовым серебром, каждая чаша, как правило, декорировалась адресно, с учетом пола, возраста, статуса, и не было совершенно одинаковых чаш. Культура чаши получила развитие в искусстве их изготовления, они украшались тиснением, чеканкой, филигранью, насечкой золотом, инкрустацией камнями, гравировкой, перегородчатой эмалью и пр. Существуют сложившиеся стили изготовления монгольских чаш, соотносимые с региональными ремесленными традициями (даригангский, нойон-сэвэрэйский, батноровский и др. [Сыртыпова, 2016 (1)].

ния сабдакам-шибдакам[17], бесследно исчез. С тех пор хану и его супруге стали являться всевозможные благие видения: сияния света, радуги в непосредственной близи, звуки ритуальных инструментов, божества в сновидениях и т.п. Когда ханша Ханджамц[18] забеременела, Шолой-гэгэн Сэцэн-хан[19], прослышав обо всем этом, стал говорить Тушэту-хану, что пришло время исполнения древних благопожеланий халхаских ханов, ванов и нойонов и что именно у них родится высокородный Чингисов потомок, который возглавит и объединит народ. На радостях они устроили по этому поводу празднование, а к рождению ребенка Сэцэн-хан заказал у лучших мастеров колыбель из драгоценных материалов, опоясанную металлическими обручами.

Когда пришло время ханше рожать, Тушэту-хан решил перекочевать на свежее чистое пастбище и расположил свою ставку в месте, где белая сучка разродилась девятью щенятами, что было благоприятным знаком. Нетрудно догадаться, что это было место, где когда-то поставили метку Абатай-хан с Далай-ламой. В ту осень было много счастливых предзнаменований, говорили даже, что видели невероятно красивого, сиятельного индуса на белом слоне, ехавшего к Тушэту-хану[20]. Гэгэн Сэцэн-хан даровал новорожденному свой титул, поэтому мальчика стали именовать Гэгэном. Когда ставка Тушэту-хана откочевала на зимнюю стоянку, там, где родился мальчик, всем на удивление до глубокой зимы, не увядая, цвел яркий, красивый цветок [namtar 1: 5a].

Обсуждение особенностей места рождения Дзанабазара не потеряло актуальности и поныне. Кроме исторического значения, для монголов оно имеет культовый характер как природный объект с чудесными, то есть аномальными признаками. Есть разное прочтение топонима: *Усун зуйл* (водный тип) или *Есон зуйл* (девять типов). Микротопоним местечка — Мандай-толгой, находится оно на административной территории сомона Есон-зуйл в Увэр-Хангайском аймаке и является географическим центром современной территории Монголии; здесь сходятся горы, леса и степи у самой восточной оконечности Хангайских отрогов. Кочевники сохраняют традицию почитания природных сил Земли, персонифицируемых как Хозяева местности (монг. *эзэн*); чаще всего они связаны с доминантными вершинами ландшафта. Здесь ближайшая священная вершина называется Тушээ-уул (букв. *гора-опора*), по легенде, там младенец Ундур-гэгэн впервые научился сидеть. К северу от Мандай-толгой находится священная гора Зуун-хайрхан, или Ролган, которая считается младшим братом горы Богдо-хан-уула[21]: они очень похожи по конфигурации. Хозяином Зуун-хайрхана считается воин на саврасом коне, которому принято подносить пожертвования мясом. К западу находится священная гора Авдаран-хайрхан, или Баруун-хайрхан (Западная Милая); считается, что там святой новорожденный впервые открыл свои очи (монг. *melmiy*). К востоку находится гора Цагаан-толгой (Белая голова). Говорят, там находится место, где ребенку Ундур-гэгэну впервые постригли младенческие волосы [Чултэмсурэн, 2015, с. 398–405].

Местечко *Усун зуйлийн тав* (географические координаты: 46°25´16,55´´ северной широты, 103°49´10,47´´ восточной долготы, 1604 м над уровнем моря) [Croner, 2006, с. 6], похоже, действительно обладает необычными природными свойствами. Это небольшой сухой пригорок, окруженный болотистым поясом, где расположено множество ключей. В центре есть впадина, грязь которой используется для лечения кожных и ревматических заболеваний. Невдалеке установлен памятник-субурган и построен небольшой храм, в котором ведутся регулярные буддийские службы в честь первого Богдо-гэгэна. Любопытно, что на советских военных картах 1971 года (масштаб 1:500 000) данный участок входит в район аномалий магнитного склонения.

Традиция избирательного землепользования кочевников и рачительного отношения к природным ресурсам подтверждается письменными памятниками. Например, очень красивая, богато иллюстрированная рукопись «Сутра исследования местности» описывает признаки, по которым определяли качества местности для строительства

храмов, проживания человека и т.п. Сутра стала известна благодаря изданию Б. Нямдорж Мягмаром факсимиле с переводом тибетского текста на современный монгольский и английский языки [Газрын шинжийн судар, 2012]. В описанном выше эпизоде из биографии Дзанабазара прослеживается кочевническая традиция природопользования, когда важнейшие события в жизни человека гармонизировались со средой, синергетически встраивались в природную систему для получения результата, максимально полезного социуму.

Главные вехи жизни и творчества Дзанабазара

В качестве источников изучения и реконструкции биографических событий Ундур-гэгэна Дзанабазара использовались как авторские намтары, так и варианты анонимных жизнеописаний, а также истории буддизма Монголии, уделившие специальное внимание жизнедеятельности Дзанабазара. Произведения в целом дополняют друг друга, хотя, безусловно, есть какие-то фрагменты и детали, требующие специального изучения и уточнения.

Намтар (тиб. *rnam thar* — букв. путь освобождения) — это жанр буддийской литературы, в котором излагаются жизнеописания буддийских адептов. Часто намтары называют агиографиями (житиями святых) по аналогии с европейской христианской литературой, где излагаются богословские, историко-церковные аспекты духовности религиозных деятелей. В тибетском буддизме намтары обычно тоже содержат изложения учений, практик, благих заслуг, деяний адептов, то есть перечень всех духовных достижений святого. В зависимости от глубины описываемых аспектов намтары подразделяются на три категории — внешние (тиб. *phyi*), внутренние (тиб. *nang*) и тайные (тиб. *sang*). К категории внешнего намтара относятся описания житейских, исторических событий социальной жизни героя. Намтаром в тибето-монгольском буддизме могут называть и биографию обычного человека, хотя, строго говоря, для обыденного, хронологического перечня событий в жизни светского персонажа в тибетском языке существует другое слово — логъюй или лорджуй (тиб. *lo rgyus* — букв. история, изложенная по годам). В современной Монголии слово намтар используется для обозначения биографии любого человека.

Намтары, или жизнеописания, Ундур-гэгэна бытуют у монголов в многочисленных списках и вариантах — как на монгольском, так и на тибетском языках, на разных видах бумаг и материалов (рисовой китайской бумаге, волокнистой тибетской, бумаге русских мануфактур), на бересте, на ткани и т.д. и т.п. Намтары записанные старомонгольским вертикальным письмом, несмотря на многочисленность, в целом представляют собой одну версию, иногда с лексическими вариациями и незначительными расхождениями, дополнениями в изложении событий; как правило, они имеют одинаковое название: *öndör gegeen-u namtar orusiba* — букв. «Жизнеописание Ундур-гэгэна изложено». Изложение даются в свойственной для агиографий манере: реальные события и факты перемежаются с удивительными легендами, имеющими широкое хождение в народе. Датируются монгольские тексты с конца XVIII до начала XX века, вероятно, они являются списками с более ранних источников. Есть версии, совмещающие жизнеописания Богдо-гэгэнов от первого до седьмого и даже восьмого воплощения. Одним из первых открывателей этих намтаров был Позднеев А.М. Он сообщает о приобретенной им в 1892 году монгольской ру-

17 Тиб. *sa bdag; bshes bdag* — хозяева земли, места, духи местности;

18 Имя ханши означает ни много ни мало дакиня океан от тиб. *mkha' 'gro rgya mtsho;* санскр. *dakini sahasra;*

19 Сэцэн-ханы, правители одноименного аймака Халхи, являлись также потомками Гэрэсэндзэ, они отпочковались от Тушэту-ханских территорий и образовали самый восточный халхасский аймак — Сэцэн-хановский. Так что Сэцэн-хан приходился двоюродным братом Тушэту-хану Гомбодоржу;

20 Легенда дает отсылку к тому, что некоторые предыдущие воплощения этой линии до тибетца Таранатхи рождались в Индии;

21 У подножия Богдо-уулы располагается столица Монголии Улан-Батор. Горный комплекс Богдо-уулы является одним из древнейших в мире законодательно утвержденных природных заповедников (с 1809 г.).

кописи с биографией Ундур-гэгэна: «Халха Монголунъ орон-ду анъха бурхану шачжинъ эхи олохсанъ, баса Чжибцзун дамба хутухтуйн-турул-тухэ. (Повествование о том, каким образом въ Халхе получила начало буддийская вера и о перерожденияхъ Чжэбцунъ дамба хутухты)» [Позднеев, 1896, с. 81]. Есть экземпляры таких текстов в востоковедных хранилищах и частных собраниях коллекционеров. Мне удалось ознакомиться с двумя такими текстами [namtar 1, namtar 2]. Детальное сравнительное изучение всех вариантов и версий с анализом лексики, морфологии, синтаксиса, палеографии и т.п. все еще остается задачей будущего, хотя работа неустанно ведется разными исследователями. Фундаментальный вклад в исследование намтаров Дзанабазара был внесен монгольскими учеными, академиком Ш. Бира и тибетологом Л. Хурэлбаатаром.

Среди текстов о Дзанабазаре важное место занимает «Джатака хутухты Джебзун-Дамба-ламы»[22]. По версии данного текста, он был шестнадцатым воплощением со времен Будды Шакьямуни. Список предыдущих его воплощений включает 15 имен (подробнее см. в главе 4):

1. Сувишудхамати (монг. кв. *ma-ši tein a-ri-gūn o-yo-tu;* тиб. *shin tu blo gros rgyal mtshan;* санскр. *suviśuddhamati*);
2. Барви Цово (монг. кв. *maŋ-lai ba-da-raŋ-gūi;* тиб. *'bar ba'i gtso bo*);
3. Махасиддха Кришначарья (монг. кв.: *ye-ke ši-di-tü ka-la-ca-ra-ya;* тиб. *grub chen nag po spyod pa*, санскр. *mahāsiddha kṛṣṇācārya*);
4. Махаратна (монг. кв. *ye-ke rat-na;* тиб. *ratna chen po*);
5. Дхармабхадра (монг. кв. *dar-ma-ba-da-ra;* тиб. *rong zom chos bzang;* санскр. *dharmabhadra*);
6. Дарма-Ванчуг (монг. кв. *dar-ma-dbang-phyugs;* тиб. *dar ma dbang chug*);
7. Осербал (монг. кв. *ge-rel-cog-tu;* тиб. *'od zer dpal*);
8. Дугда-Гьялцен (монг. кв. *lō da-go-to do-ja;* тиб. *'brug sgra rgyal mtshan*);
9. Сангья Райчен (монг. кв. b*or-gaŋ ye-ke buṣ-tü;* тиб. *sang rgyas ras chen*);
10. Сангхабхадра (монг. кв. *saŋ-gā-ba-dar;* санскр. *sanghabhadra*);
11. Жамьян Чойже (монг. кв. *jam-yaŋ čor-je;* тиб. *'jam dbyangs chos rje*);
12. Чойки Ньинже (монг. кв. *coi-gyi ñin-byed;* тиб. *chos kyi nyin byed*);
13. Гунга Долчог (монг. *güŋ-ge-sgrol-čog;* тиб. *kun dga' grol mchog*);
14. Гаже Сажонг (монг. кв. *ga'a-byed-sa-sgyong;* тиб. *dga' byed sa skyong*);
15. Гунга Ньинбо Таранатха (монг. кв. *gün-ga's ñiŋ-bo-gra-šes-rgyal-čan;* тиб. *kun dga' snying po bkra shis rgyal mtshan;* санскр. *tāranātha*).

В данном случае нас интересуют, прежде всего, факты, связанные с творчеством художника, создавшего непревзойденные буддийские образа и монгольский стиль буддийского изобразительного искусства. За основу исторической реконструкции было взято сочинение[23] одного из ближайших учеников Ундур-гэгэна, Зая-пандиты Халхаского Лобсан Принлая (тиб. *Ja ya pandita blo bzang 'prin las 1642-1715*). Текст вошел в состав так называемого «Ясного зерцала», крупного сочинения с полным названием «Записки об услышанном из глубокого и высочайшего Учения под названием «Ясное зерцало». Это жизнеописание Дзанабазара включено в последний том 4-хтомного сумбума Зая-пандиты пекинского ксилографического издания. Зая-пандита описывает период жизни Богдо-гэгэна только до 1697 года, когда и состоялась их последняя беседа на тему его намтара. «Светлое зерцало» он дописал в 1702 г. К великому сожалению, ученик не был долгожителем, будучи младше учителя на 7 лет, он умер на 8 лет раньше Ундур-гэгэна, в 1715 году. Поэтому в Зая-пандитовской работе нет описаний последних лет жизни Светлейшего с 1697 по 1723 год. Кроме того, Зая-пандита 19 лет (с 1660 по 1679 г.) провел вдали от родины и от Богдо-гэгэна, и многие моменты этого периода он просто не успел выяснить и записать. Тем не менее, очевидно, что последующие авторы жизнеописаний Дзанабадзара за основу своих сочинений брали труд Зая-пандиты, восполняя пробелы из других доступных им источников.

В 1635 году (дерева, свиньи 11-го рабджуна), 25-го дня 9-го лунного месяца в семье халхаского Тушэту-хана Гомбодоржа и его жены Ханджамц в местности Усун-зуйл Тушэту-ханского аймака родился сын. Шолой-махасамади Гэгэн-Сэцэн-хан (1577–1652), пораженный необычными данными

ребенка, дарует ему свой титул Гэгэн, что значит Просветленный [namtar 1: 5a]. В возрасте трех лет[24] мальчик декламирует наизусть текст «Манджушри-нама-самгити» и другие тексты на санскрите и тибетском языке без всякого на то обучения. Детские игры мальчика также своеобразны: он строит удивительные храмы на песке, проводит религиозные службы и т.п.

В 1637 году (огня, коровы) Далай-лама по запросу из Монголии заочно признает мальчика воплощением Джебзун-Дамба Таранатхи (тиб. *rje btsun kun nga nying po dam pa ta ra natha, 1575–1634*) [Зая-пандита (м), с. 8; namtar 3, с. 9].

В возрасте четырех лет (1638 году земли, тигра), мальчик был пострижен, получил посвящение в геньены[25] от ламы Жамбалин-Билиг Номун-хана[26] и получил от него имя Дзанабазар (санскр. *jñāna vajra*, старомонг. *janabačar*) [Зая-пандита (м), с. 8; Зава Дамдин, с. 182]. Это свое имя санскритского происхождения он особенно любил и предпочитал использовать. Иногда в литературе можно встретить тибетский вариант его имени Еше-Дорже (тиб. *ye shes rdo rje*). Монгольское написание имени на кириллице — Занабазар отражает современное халхаское произношение.

В 1639 году (земли, зайца) возрасте пяти лет в Халхе, в местности Цагаан нуур он получил от ламы Венса-тулку Лобсан Тенби Гьяцо[27] посвящение в рабджуны[28] и имя Лобсан Тенби Гьялцен (по-монгольски *Лубсандамбижалцан*). А также посвящение-дженанг[29] тантрического божества Махакалы или Гомбо[30] [Зая-пандита (м), с. 8]. В тот же год Дзанабазар был избран духовным главой Халха Монголии и возведен на трон в местности Цагаан-нуур близ Эрдэнэ-дзу, отчего место стало называться Ширээт Цагаан-нуур[31], что значит Престольное Белое озеро[32]. Лхаса подтверждает, что он является воплощением Джебзун-Дамба Таранатхи, и шлет из Дрепунга мальчику в наставники ачарью Намхай Содном Дагву для преподавания текстов традиции Кадам [Зая-пандита (м), с. 8; Зава Дамдин, с. 192; Галдан, с. 38b/201].

В 1647 году (огня, свиньи) Дзанабазар основал свой первый монастырь Баруун-хурээ (Западный монастырь). Находится он примерно в 30 километрах от Эрдэнэ-дзу в Увэр-Ханагайском аймаке (координаты: N 4703.013 – E 10257.289). Восстановлен в 90-е годы XX века [Croner, 2006, p. 14].

В возрасте 15 лет, (в 1649 год земли, коровы), в шестой год правления императора Шуньчжи[33], по-монгольски Айа-бар-дзасагчи

22 Квадр. монг. *Kö-tög-tö rje-btsin dam-pa bla-mai ča-dig ro-ši-ba* объем 7 листов (1–7a), написано квадратным горизонтальным письмом, которое Дзанабазар изобрел в 1686 г. [Бямбаа, 2005; Bareja-Starzyńska Byambaa, 2012, p. 28];

23 Тиб. *blo bzang bstan pa'i rgyal mtshan dpal bzang po'i khrungs rabs bco lnga'i rnam thar* — «Летописное жизнеописание Лобсан Дамби Жалцан Балсамбо в 15-ти частях»;

24 Возраст Дзанабазара, который указывается в монгольских и тибетских текстах, учитывает время внутриутробного развития, то есть на год больше, чем принято в европейской традиции;

25 Тиб. *dge nyen* — принятие пяти мирских обетов упасаки (санскр. *upāsaka*), воздержание от пяти негативных деяний: отнимать чужую жизнь, брать то, что не было дано, лгать, заниматься прелюбодеянием, употреблять дурманящие средства;

26 Монг. *Jamba ling nom-un qayan;* тиб. *Byams pa gling no mon khang*, 1605–1643. Настоятель храма Чамдо Жамбалин (основан в 1437 или 1444 г.) в Восточном Тибете, имевший старые связи с Монголией [Elverskog, 2003, p. 193–194; Kollmar-Paulenz, 2001, p. 336];

27 Тиб. *dBen sa sprul sku* или *Blo bzang bstan 'dzin rgya mtsho*, 1605–1644, о нем см.: [Smith, 1969, p. 12];

28 Тиб. *rab byung* — послушник, принявший десять обетов, начальная ступень на пути буддийского монаха;

29 Тиб. *rjes snang* — разрешение на практику;

30 Санскр. *mahākāla;* тиб. *nag po chen po / mgon po* — букв. великий черный господин;

31 Shirege-e-tu čayayan nayur — Престольное белое озеро;

32 Эту дату некоторые монгольские авторы считают годом основания столицы современной Монголии, аргументируя это тем, что именно в этот год возникла традиция стольного центра, который после около двух десятков перемещений, наконец, в 1778 году не обрел свое нынешнее место, у слияния рек Сэлба и Тоола. Прежние названия места пребывания престола Богдо-гэгэна: Өргөө (1639–1651), Номын хүрээ (1651–1706), Их хүрээ (1706–1911), Нийслэл хүрээ (1911–1924), Улаанбаатар (с 1924 г. до наст. время). [http://www.bogdkhaanpalace.mn/];

33 Известные исторические сочинения монгольских авторов конца XVII–XVIII вв. используют для датировки годы правления императоров маньчжурской династии Цин, при этом их имена даются в монгольском варианте. Маньчжурские императоры: 1. Нурхаци (1559–1626), основатель империи, объединивший племена чжурчженей в Маньчжурское государство; 2. Айсиньгиоро Абахай Хунтайчжи (монг. *abaqai*, 1626–1643); 3. Айсиньгиоро Фулинь, Шуньчжи (shunhzi, монг. *eye-ber jasaychi*, 1644–1661), начало династии Цин; 4. Айсиньгиоро Сюанье (личное имя), Канси (девиз правления), (монг. *engke amuulang-tu*, 1662–1722); 5. Айсиньгиоро Инчжэнь, Юньчжэн (девиз правления), монг. *nairal-tu töb*, 1723–1735); 6. Айсиньгиоро Хунли (личное имя), Цяньлун (девиз правления), монг. *tengri tedkügci*, 1736–1795).

(1644–1661)[34], Дзанабазар отправился в Тибет. Здесь он провел более двух лет и совершил поклонения главным буддийским святыням — Гумбум, Жажунгон[35], Жан Раден[36], Ринчендраг[37], Гандан Чойнхор[38], Даглун[39], Сэра, Дрепунг, Ганден[40], Ташилхунпо[41] и др. и сделал многочисленные подношения [Зая-пандита (м), с. 8; Зава Дамдин, с. 192–193]. В следующем, 1650 году (железа, тигра) Дзанабазар получил посвящение в *гецулы*[42], *ванг* Ямантаки[43] и многие другие посвящения — *дженанги*[44] от Панчен-ламы IV (тиб. *blo bzang chos skyi rgyal mtshan, 1569–1662*).

В тот же год от Далай-ламы V он получил посвящение ванг Ваджрапани[45], титул Джебзун-Дамба-ламы, то есть воплощения Джебзун-Дамба Таранатхи и право использовать желтый шелковый зонт-балдахин. Далай-лама об этом визите Дзанабазара запишет в своем дневнике как о визите Жамьян-тулку. «В 12-м месяце прибыло много паломников из Монголии, включая Жамьян-тулку (Дзанабазара), сына халхаского правителя Тушээту, а также Доголон Церина из Ойратии. Жамьян-тулку был признан воплощением Жамьян-Чойже (основателя Дрепунга), и потому состоялась церемония его приветствия с великим собранием монахов и конницы. В течение около десяти дней Жамьян-тулку продолжал раздавать подношения среди монахов, и я тоже получил много даров...» [Karmay, 2014, с. 235].

В тот же год совершил паломничество по тибетским храмам и монастырям. В монастыре Ганден Пунцоглинг[46], построенном Таранатхой, взял из хранящихся в сокровищнице написанные золотом на сандаловых листах тексты Жадамба[47], Майдар[48], Локешвара[49], Тара и многие другие, чрезвычайно священные книги. Продолжал обучаться у Далай-ламы и Панчен-ламы и от [лица] многих халха-монголов обсуждал с учителями, что сделать для пользы религии и государства монголов. По словам Зая-пандиты, «получил все [виды] посвящений — ванг, лунг, увдис[50] и [наполнился], словно сосуд, налитый до краев» [Зая-пандита (м), с. 8; Зава Дамдин, с. 193].

Весь следующий год железа, зайца (1651) он получает серии учений, в том числе, посвящение в 42 мандалы божеств «Ваджравали» традиции гуру Абхаякара[гупты][51], три мандалы Криясамучайи, всего от Далай-ламы Нгаван Гьяцо он получил 45 посвящений-абхишек. Дзанабазару в это время 17 лет [Зая-пандита (м), с. 8; Зава Дамдин, с. 194].

34 Айсиньгиоро Фулинь, первый император маньчжурской династии в Китае, предшествовавший Сюанье (Канси, 1654–1722);
35 Тиб. *bya khyung dgon;*
36 Тиб. *bya rwa sgreng;*
37 Тиб. *rin chen brag;*
38 Тиб. *thang sag dga' ldan chos 'khor;*
39 Тиб. *stag lung;*
40 Тиб. *dga ldan bshad grub ling* — Ганден Пунцоглинг — бывший монастырь джонанг Тагден-дамчо-линг, основан в 1615 году правителем Цанга Пунцог Намгьялом и Тарантахой, с 1628 года служил резиденцией Таранатхе, как главы школы джонанг. В 1650 году по решению Далай-ламы V преобразован в гелугпа;
41 Тиб. *se ra; 'bras spungs; dga' ldan; bkra shis lhun po;*
42 Тиб. *dge btsul* — принятие 36 обетов священнослужителя, или неполный монашеский обет;
43 Тиб. *rdo rje gzigs byed kyi dbang* — правомочность совершать садхану Ямантаки;
44 Тиб. *lung; man ngag;*
45 Тиб. *rdo rje chan gyi dbang* — правомочность совершать садхану божества Ваджрапани;
46 Тиб. *dga ldan bshad grub ling* — Ганден Пунцоглинг, бывший монастырь джонанг Тагден-дамчо-линг, основанный в 1615 году, в 1650 году преобразован в гелугпа;
47 Тиб. *brgya stong pa* — «Восьмитысячная» — сутра из раздела Праджняпарамиты буддийского канона Кангьюра;
48 Санскр. *maitreya;* тиб. *byams pa* — любящий, добросердечный, бодхисаттва, преемник Шакьямуни, Будда будущего, пребывает на небесах Тушиты. Образ Майтрейи стал одним из основных в художественной деятельности Дзанабазара, а также одним из самых популярных божеств в монгольском буддизме;
49 Арья Локешвара, сандаловый Самовозникший Авалокитешвара, находился на горе Марпо-ри с VII в., когда Далай-лама V (1617–1682) построил там дворец, он стал располагаться в Потале. Это один из главных, самых почитаемых объектов Тибета, который ассоциируется с государственным правлением и распространением буддизма в Тибете. Дело в том, что основатель тибетского государства Сонгцен Гампо (ок. 605–650) считается проявлением Авалокитешвары. В связи с этим некоторые авторы видят политический мотив в признании линии преемственности Далай-лам земным воплощением Ботхисаттвы Авалокитешвары [Alsop, 1999, p. 857–887]. Арья Локешвара — один из пяти Самовозникших Авалокитешвар *(Thugs rje chen po rang byung mched)*, расположенных вдоль древнего торгового пути, начинающегося в Патане, через долину Катманду до Лхасы. История статуй тесно связана с внедрением и формированием буддизма в Тибете в VII веке: Арья Вати Зангпо из Кайронга в Мангюле, Арья Букхам из Патана, Арья Джамали из Катманду, Арья Локешвара во дворце Потала в Лхасе, Арья Ахам из Патана. История изложена в «Ясном зерцале царских родословных»

Панчен-лама подтверждает, что Дзанабазар является реинкарнацией Богдо Таранатхи, и дает совет использовать кармический опыт предыдущих воплощений и передавать знания наибольшему количеству последователей. Повторное подтверждение, что он есть воплощение Таранатхи, Дзанабазар воспринимает как большую ответственность. По воспоминаниям Зая-пандиты, он говорил, что «даже если ты не божество (лха), но станешь поступать, взращивая в себе это божество, это равнозначно тому, что ты и есть божество», поэтому решил поступать так, как если бы был Таранатхой — «свою ученость скрывай, об учености других помни» [Зая-пандита (м), с. 9].

Зимой этого же года Дзанабазар вернулся на родину в сопровождении 50 лам, отправленных его учителями с ним в Монголию. В составе этой группы в Халху прибывают специалисты из главного храма Лхасы: настоятель монастыря Джаюл тулку Шаркан[52], бухгалтер, управляющий делами Дрепунга, запевала[53] соборного храма Дрепунга, тулку из монастыря Жамбалин в качестве секретаря[54], референт[55] самого Далай-ламы Харнаг Чойзод[56], лекарь[57] Дагва Друнцоб, а также казначеи[58], дарханы[59], художник-иконописец из Чен-йе[60] и другие монахи [Зая-пандита (м), с. 9].

Зава Дамдин пишет, что также ему было подарено много литых скульптур, тангка индийского и тибетского изготовления и других священных предметов и что отправленные с ним образованные и опытные ламы оказали неоценимую помощь в строительстве новых и восстановлении старых храмов, организации их должного функционирования для распространения учения. Вероятно, среди подаренных ему скульптур был портрет Таранатхи. Во всяком случае, устная традиция хранит память о том, что большая скульптура Тарантхи с его индивидуальными чертами лица, большими круглыми глазами и козлиной бородкой была в личной коллекции первого Богдо-гэгэна Дзанабазара. Вероятно, именно она находится ныне в музее-храме Богдо-хана. Дзанабазар, в свою очередь, шлет ответные дары-подношения в тибетские монастыри и своим учителям Панчен-ламе и Далай-ламе. Кроме того, изготавливает живописные тангка и три золотые скульптуры, «преисполненные смысла и искусности», и отправляет в дар Богдо-хану, то есть [в Пекин] маньчжурскому императору [Зава Дамдин, с. 197].

Сакьяпы Сонам Гьялцена (1312–1375) [Life and works...]. Царь Сонгцен Гампо (ок. 605–650), чтобы благословить землю и людей и заложить основу для установления дхармы, решил принести скульптуру Авалокитешвары в Тибет. В медитативном состоянии узрел о священном присутствии Авалокитешвары в Непале и вывел луч света из своего межбровья, на кончике которого он послал эманацию монаха Акараматишла (санскр. *Akaramatiśīla*), чтобы он идентифицировал дерево харичандана в густом сандаловом лесу где-то в непальском Тераи, а затем осторожно извлек из него самовозникших братьев Авалокитешвары. Во время извлечения статуи чудесным образом заговорили и определили места их будущего проживания, выбрав те, где они сейчас находятся [Geoff, 2000]. Любопытно, что за несколько лет до сильнейшего землетрясения в Непале непальский брат Авалокитешвары был перевезен и ныне находится в Дарамсале, у Далай-ламы XIV [Geoff, 2000; Бира, 1960]. В связи с этим то, что Дзанабазар получил от Далай-ламы посвящение Арья Локешвары, имеющего столь большое значение для самоопределения тибетцев, выглядит весьма символичным и пророческим. Отметим, что в начале XX века Восьмой Богдо-гэгэн возвел огромную статую стоящего Авалокитешвары в специальном храме монастыря Гандан, и она стала одной из важнейших святынь Монголии;

50 Типы буддийских посвящений: лунг (тиб. *lung*) — посвящение в текст, получение правомочности его читать; ванг или абишиг (монг. *abisiγ;* санскр. *abhisheka;* тиб. *dbang*) — получение подробных разъяснений и правомочности совершать медитацию на божество; увдис (ubadis, санскр. *upadesha;* тиб. *Gdams ngag*) — наставление, вводное пояснение о практике;

51 Санскр. *Vajrāvalī Abhayākaragupta;*

52 Тиб. *bya yul mang ra las shar khang sku skye;*

53 Тиб. *dbu mdzad* — запевала храмовой службы;

54 Тиб. *gsol dpon* — монг. *аягч* — букв. кормилец, столовый, помощник, секретарь;

55 Тиб. *mgron nyer* — монг. *эхлэгч* — референт, начальник канцелярии;

56 Тиб. *mkhar nag chos mdzad;*

57 Bla sman pa dwags po drug 'tsho ba — монг. *emči* — лекари;

58 Тиб. *phyag mdzod pa* — казначей, управляющий хозяйством монастыря;

59 Ремесленники, кузнецы, ювелиры, плотники (монг. *darqan*);

60 Тиб. *spyan yas pa yin pa'i lha bris pa;* монг. *jiruγači daruγ-a* — художник-иконописец из монастыря Чен-йе ('phyongs rgyas spyan yas dgon) традиции кагью, в 1650 году он был преобразован в гелукпа.
Осенью 1663 года Далай-лама V в своей «Автобиографии» упоминает о прибытии в Лхасу художника Чен-йе, который был официально предоставлен халхаскому тулку Жамьяну, то есть Дзанабазару [The Illusive play, 2015].

В 1652 году (воды, дракона) осенью состоялся съезд халхаских князей Семи хошунов, на котором Дзанабазар был утвержден Богдо-ламой всех халхасцев. (В этом году Далай-лама V по настоятельному приглашению посетил Пекин). В 1653 году (воды, змеи) Семь халхаских хошунов и Четыре аймака Северной Монголии в честь 19-летия Гэгэна устроили близ Эрдэнэ-дзу большой праздник *Даншиг надом*[61]. В это время Зая-пандита Лобсан Принлай встречается с Богдо-гэгэном и становится его учеником, получает от него посвящение Будды Амитаюса и титул ноен-хутухты, воплощения Хундулун-сайн-ноёна [Зая-пандита (м), с. 9–10]. В этом же году Богдо-гэгэн пересек Гоби и на территории Внутренней Монголии встретился с Далай-ламой Пятым, возвращавшимся из империи Цин после встречи с императором Шунчжи (монг. *eyeber jasaychi, 1644–1661*).

Выполняя наказ своего учителя Панчен-эрдэни о необходимости обучения послушников в Монголии, в 1654 году (дерева, коня) Дзанабазар в возрасте 20 лет начал строительство монастыря Риво-гэжэй-гандан-шаддувлин[62] в Хэнтэйских горах. Сейчас монастырь известен как Сарьдагийн хийд[63]. По свидетельству летописца Галдана, в комплексе Риво-гэжэй-лина были построены 7 дацанов: Амдоский, Жиса, Сангай, Хэухэн-ноенский, Дархан-эмчи и Урлютский, подобные тем, что были основаны Жамьян-цордже в монастыре Дрепунг [Галдан, с. 202]. Жамьян-цордже Таши Палден (тиб. *jam dbyangs chos rje bkra shis dpal ldan, 1379–1448*) — один из выдающихся учеников Богдо Цонкапы, основавший крупнейший гелукпинский монастырь Дрепунг, входит в линию воплощений Таранатхи и Дзанабазара — он одиннадцатый в ряду реинкарнаций со времени Будды Шакьямуни [Галдан, с. 38a/200; Позднеев, 1896, с. 484]. Говорят, что сам Цонкапа предсказал будущее перерождение своего ученика в Монголии[64]. Между тем отметим, что Далай-лама V в своей автобиографии называет Дзанабазара исключительно Жамьян-цоржем[65], и ни разу не называет его воплощением Таранатхи, бывшим лидером школы джонанг [The Illusive play, 2015].

В этом же году Богдо-гэгэн принимал послов из Тибета. По его заказу были привезены буддийский канон Ганжур / Кангьюр (тиб. *Bka' 'gyur*) а также 225 томов Данжура / Теньгьюра (тиб. *Bstan 'gyur*). Также Дзанабазар инициировал выпуск первого в Монголии рукописного Данжура. В мероприятии участвовало 470 лам, и Гэгэн собственноручно занимался этим.

Тогда же он построил храм Пяти Великих Татхагат (монг: *Табан изагурту хурээ*)[66]. Таким образом, Дзанабазар заложил магистральный вектор для дальнейшего развития буддизма в Монголии.

В 1655 году он основал в местности Шивээтуул монастырь Тувхин-хийд для личного затворничества. Это место люди стали называть халхаским Утай-шанем. Дзанабазар сидит в затворничестве и создает многие образа гневных божеств, в которых проя-

61 Тиб. *brtan bzhugs;* монг. *ulmiy bat orsiqu* — «укрепление стоп», ритуал благопожелания долголетия;

62 Тиб. *ri bo dge rgyas 'ga ldan bshad sgrub gling* — Благословенная гора, радостная обитель / роща свершения заслуг;

63 От монг. *saridaγ;* букв. вечный ледник на вершине горы. Монастырь несколько раз перекочевывал, пока не был вновь отстроен в 1778–1779 году у подножия горы Богдо-уула, на берегу реки Толы и дал начало столице Монголии Их-хурээ. Академик Ш. Бира, писал, что 1654 г. следует считать годом основания современной столицы Улан-Батор на нынешнем его местонахождении [Бира 2001: 14–15]. Позднеев, посетивший Ургу (т.е. Да-хурэ или Богдын хурэ) в 1889 году, отмечает, что как всякий монастырь, он носит также собственное название Рибо-гажэлин, но оно не известно русским, и даже многие монголы и некоторые ламы не знают этого [Позднеев 1896: 63];

64 Однажды Цонкапа дал задание семи своим ученикам-цорджам наблюдать за сновидениями и на следующий день пересказать их. Утром шестеро, придя к учителю, радостно поведали свои сны, лишь заспанный Жамьян явился позже всех и сказал, что всю ночь во снах боролся с дикими, необъезженными лошадьми. Его подняли на смех, но учитель поднял руку, покрытую монашеской накидкой, велел им заглянуть ему в подмышку — на накидке проявились гневные лица людей, мечами резавших овец. «Придет время, и наш Жамьян усмирит этот народ», — сказал Цонкапа. Впоследствии Жамьян-цордже родился халхаским Ундур-гэгэном для того, чтобы привести монголов Халхи к учению Будды [МБШ аман туух, 2012, с. 27];

65 Жамьян-цорже Таши Палден ('Jam dbyangs Chos rje bKra shis dpal ldan, 1379–1449) — один из 8 ближайших учеников Цонкапы, находится в ряду предыдущих воплощений Дзанабазара до Таранатхи. Он в 1416 году основал монастырь Дрепунг ('Bras spungs dGon pa), один из главных монастырей гелуг, поэтому анный факт говорит о предпочтениях Далай-ламы и настоятельном продвижении линии гелуг;

вились уровень его теоретических знаний и умение реализовать их на практике.

Осенью 1655 года (дерева, овцы) Дзанабазар тайно посетил Центральный Тибет, провинции Уй и Цанг, совершил подношения и пространный ритуал «укрепления стоп» учителя Панчен-эрдэни. Панчен-лама дарует ему большую серию учений: абхишеку Ямантаки, наставления по иконографическому своду Нартанг джаца[67], сочинения Цзонкапы «Ламрим»[68], Жедрим Ямантаки[69], «Гуру-паньчашике»[70] и посвящения других божеств созерцания[71] [Зая-пандита (м), с. 10]. Затем он побывал в монастыре Дрепунг и получил множество учений от Далай-ламы, относящихся к традиции Кадампа[72].

Монгольские намтары более красочно описывают этот визит Ундур-гэгэна в Тибет. В них говорится, что в 1655 году, получив весть о том, что учитель Панчен-лама скончался, Дзанабазар совершает специальный ритуал на горе Шибегету и в сопровождении шести человек охраны и слуг кратчайшим путем на лошадях едет в Тибет. За семь дней группа из семи всадников достигает цели. Широко известная легенда гласит, что семеро всадников превращались в семерых птиц — огарей (монг. *ангир шувуу*)[73], летящих в сторону Тибета. Когда они достигли места, оказалось, что Дзанабазару не оставили его долю рашияны от последнего благословения учителя. Богдо-гэгэн, глубоко оскорбленный, трижды подносит мандалу ушедшему [учителю]. Панчен-лама вернулся [к жизни] и дал еще много наставлений преданному и настойчивому ученику, в частности, дал Дзанабазару наставление дополнительно совершать ритуал *Лхасурунг нимбу самбулинг*[74]. После этого говорится, что Панчен-лама прожил в Тибете еще много лет. В некоторых вариантах утверждается, что он жил до 120-летнего возраста [namtar 1, с. 15; namtar 3, с. 11].

Далее Дзанабазар отправляется в Дрепунг к Далай-ламе и получает наставления по традиции Кадам[75] и много прочих учений. Зая-пандита пишет, что ему не удалось найти сан-иги (записи) об этом, и потому не может изложить подробности. В 1656 году (огня, обезьяны) Дзанбазар возвращается в Халху.

В 1657 году (огня, курицы) в Эрдэнэ-дзу состоялся съезд 104 хошунов Монголии. Халхаские князья вознесли ему молитву о благоденствии, совершили в Эрдэнэ-дзу круговращение Майдари — ритуал встречи Будды будущего Майтрейи [Зая-пандита (м), с. 10; История Эрдэни-дзу, с. 15б/71]. Тогда же ввели обычай читать ежедневную службу Гомбо-Махакале.

В 1659 году (земли, свиньи) в местности Улзий-хутагт Цагаан-нуур состоялся съезд представителей семи хошунов Халхи. Богдо-гэгэн был на него приглашен, встретился здесь с Джалханза-хутухтой Лобсан Данзаном[76]. Они обсуждали вопросы религии и управления. Зая-пандита тоже присутствовал на этих мероприятиях. Они оба познакомили со многими учениями прибывших из разных сторон мирян.

Зая-пандита собирается в Тибет в 1660 году (железа, мыши) и сообщает об этом Дза-

66 Подтверждением этого служат материалы археологических раскопок Института истории и археологии АНМ под руководством доктора С. Чулууна. В Сарьдагийн хийде обнаружено около шестисот глиняных скульптурок татхагат [39];

67 Тиб. *snar thang brgya rtsa* — Нартан джаца;

68 Тиб. *lam rim* — ступени пути [духовного совершенствования];

69 Тиб. *'jigs byed kyi bskyed rim gyi mdzub khrid* — зарождение Ямантаки, начальный этап практики божества;

70 Тиб. *bla ma lnga bcu ba'i rnam bshad;* монг. *тавин ламын тийн номлол;* санскр. *guru pañcāśikā*, «Пятьдесят строф почитания Гуру» автора Ашвагхоши были комментированы Цонкапой;

71 Тиб. *sgom sde nam mkha' rgyal mtshan gyis mdzad pa'i yi dam gyi bskyed rdzogs;*

72 Тиб. *bka' gdams pa glegs bam* — серия учений традиции Кадам, начиная от Атиши;

73 В словарях обычно переводится на русский язык как турпан (лат.: *Melanitta fusca*), но скорее это другой вид из семейства утиных — огарь (лат. *Tadorna ferruginea*), или красная утка. Судя по тому, что ангир для монголов — это лама шувуу, то есть птица-лама (из-за яркого желто-красного оперения, напоминающего одеяния буддийских монахов);

74 Тиб. *lha bsrung mnyam po gling;*

75 Тиб. *bka' gdams glegs bam;*

76 Тиб. *rgyal khang rtse blo bzang bstan dzan* — линия Джалханза-хутухт, одна из самых ранних и важных для Халха Монголии, в нее входят воплощения настоятеля гелукпинского монастыря Ганден. По данным Лаагана, Джалхандза-хутухта I Лувсанданзанжамц жил в 1634–1654 гг., Джалхандза-хутухта II Лувсанданзанбалсан — в 1656–1740 гг. [Laagan 2004, p. 54]. Если в тексте имеется в виду второй, то ему на тот момент было три года. Но Далай-лама пишет о нем как об имеющем жену и сына в 1661 году [Autobiography, 2015, p. 459]. Вероятно, возникла путаница с датами.



Рис.2. Образец письменности Дзанабазара соёмбо. Булганский аймак, сомон Орхон. Каменная плита с выбитой мантрой бодхисаттвы Авалокитешвары «ОМ МА НИ ПАДМЕ ХУМ». Верхняя строка — монгольский шрифт соёмбо, нижняя строка — тибетский шрифт

набазару, он с радостью одобряет и дарит ученику собственноручно изготовленные четки и скакуна[77].

В 1661 году Канси (Сюанье, монг: Энхэ-Амугулангту богдо-эзэн)[78] становится императором Китая [Галдан, с. 204].

В 1662 году (воды, тигра) умер Панчен-лама Лобсан Чойки Гьялцен. С этого времени каждый месяц 13-го числа в Их-хурэ проводится ритуал почитания учителя. Дзанабазар установил традицию в память о своем драгоценном, коренном учителе Панчен-эрдэни.

В 1663 году император Канси пригласил в Пекин духовного главу региона Амдо и даровал ему титул Чжанчжа-хутухты. Впоследствии пекинские власти старались заручиться его поддержкой для того, чтобы установить свое господство над кукунорскими монголами.

В 1671 году (железа, свиньи) Ундур-гэгэн посылает в Центральный Тибет Бинту Нансога ко двору Далай-ламы, и он из главного дворца привозит Кангьюр традиции Тенгпа в 111 томах (тиб. *rgyal rtse them spangs lugs;* монг. *Жалцэ тэмбангин есны Ганжур*)[79] [Зая-пандита (м), с. 11; Галдан, с. 204].

Историки сообщают, что 1674 году Тушэту-хан Чимид-Дорж и Сэдшир-батар возвели субурган в память своей матери Ханджамц, дочери дурбэтского Далай-тайши. В честь ее возвели также храм Авалокитешвары. Понятно, что Дзанабазар не мог остаться в стороне, а напротив, делал проекты и принимал участие в строительстве вместе со старшим братом. Тушэту-хан Чимид-Дорж и Зая-пандита Лувсан Принлай посетили Далай-ламу в Тибете, получили учение [История Эрдэни-дзу, с. 6а/72]. В 1675 году в Эрдэнэ-дзу возводят храмы, посвященные Пятому Далай-ламе и божеству Цамба [История Эрдэни-дзу, с. 16а/72].

Зая-пандита вернется в Монголию в 1679 году, в конце года, зимой. Следующим летом он едет на поклонение к Ундур-гэгэну. Дзанабазар в это время находится в Риво-гажэ-ганданлинге (Сарьдагийн хийд), и Лобсан Принлай следует за ним. По его словам, в это время «постройки храма были почти готовы и шла подготовка всего внутреннего убранства, бурханов и прочего», и он «в возвышенном настроении провел там десять дней, давая учения», к тому же было достаточно времени спокойно пообщаться с Богдо-гэгэном. Дзанабазар щедро одарил своего ученика, поднеся собственную накидку (монг. орхимж), десять лан золота, фарфоровую чашу в серебре (монг. мөнгөн гангар аяга), подушки-олбоки, десять шкурок соболей, тридцать лошадей со скакуном хотанской породы и всякие другие вещи [Зая-пандита (м), с.11].

В 1681 году (железа, курицы) в монастыре Эрдэнэ-дзу состоялось собрание халхаских князей 104 хошунов, куда пригласили Дзанабазара. Проведен ритуал круговращения Майтрейи. В это время из Тибета по поручению Далай-ламы приезжает посол мира, донир Жарбонэй, для того чтобы урегулировать конфликт между западными халхаскими хошунами и ойратскими олёдами [Зая-пандита (м), с. 11].

В честь 47-летия Богдо-гэгэна астролог, гэлонг Лувсандanзан, ученик Дзанабазара построил храм будды Амитаюса. Здесь хранились святыни, связанные с Ундур-гэгэном, например, желтая куртка-жанч с вышитой гарудой, синий вышитый олбок, чаша из слоновой кости, сундучок с золотыми драконами для хранения благовоний и рашияны и т.д. В 1711 году сокровищница по-

полнилось 16-ю портретами, изображавшими реинкарнации Дзанабазара, его самого и его предыдущих воплощений. В дальнейшем Ундур-гэгэн разрешил использовать храм как святилище Будды Амитаюса.

1683 год (черной воды, свиньи) отмечен многими чрезывайно важными событиями для монголов и самого Богдо-гэгэна. Очир Тушэту-хан делает подношение Ундур-гэгэну, также множество учеников, среди которых и Зая-пандита, совершают ритуал «укрепления стоп» (Даншик надом). Зая-пандита пишет, что в тот год было много паломников из 49 монгольских хошунов, относящихся к ведению маньчжурского Китая, они прибыли втайне от императора для поклонения Ундэр-гэгэну и делали всевозможные подношения.

Дзанабазар нарисовал большую шелковую тангка с изображением Богдо Цонкапы и подарил в монастырь Жачун. Также изготовил тангка«Манджушри мула тантра»[80], образ Будды «Тонпа дондан»[81] и три золотых скульптуры и передал через послов императору Канси. Император был очень рад и жаловал послов ответной милостью [Зая-пандита (м), с. 12].

В этот же период Ундур-гэгэн заказал из тибетской провинции Уй буддийский канон Кангьюр, отпечатанный с бронзовых матриц, и выполнил с него еще две копии священного свода в своем стационарном храме.

Получил от двух-трех лам тайного Ваджрадхары учение по системе «Садхана сахасры»[82] и «Садхана ратнабхава»[83] и многие другие наставления, подробности которых Зая-пандита так и не успел выспросить[84], но весь мир до сир пор имеет возможность лицезреть результаты духовного труда, воплощенные в прекрасной пластике. Он изготовил собственными руками скульптуру Ваджрадхары, по его моделям были отлиты прекрасные Пять Дхъяни Будд[85] и многие другие золоченые скульптуры, прекрасные Восемь серебряных буддийских ступ и другие разные предметы Трех опор (Тела, Речи и Сознания Будды).

Меж тем войны между халхаскими и ойратскими князьями продолжаются, и в 1684 году император Канси шлет письмо Далай-ламе с просьбой прислать в Халху представителя для примирения враждующих князей Дзасагту-хан, Тушэту-хан и ойратов.

В 1685 году (дерева, коровы) осенью Богдо-гэгэн дарует Зая-пандите и Илдэн-хунтайджи с другими донаторами и верующими личное благословение и посвящение Трем благородным защитникам Авалокитешвара, Ваджрапани и Манджушри[86] [Зая-пандита (м), с. 12].

В 1686 году (огня, тигра) Дзанабазар, сидя в уединении в Тувхин-хийде, создает новую монгольскую письменность соембо (от санскр. *svayaṃbhu;* тиб. *rang byung snang ba; самовозникший свет*) — вид буквенного письма, элементами которого стали идеограммы, символы, обозначающие физические первоэлементы — воздух, огонь, землю, воду и пространство, а также солнце и луну[87]. Они

77 Далее Зая-пандита с 1660 по 1679 год живет в Ташилхунбо и прочих местах Уй-Цана в Тибете, поэтому говорит, что в эти годы события жизни Ундур-гэгэна знает не очень хорошо [Зая-пандита (м), с. 11];

78 Хотя смена правителей в Пекине не фиксируется в монгольских и тибетских источниках, тем не менее летописцы XVII–XVIII вв. используют китайское летоисчисление по годам правления цинских императоров;

79 Тиб. *rgyal rtse them spangs lugs,* сокращенно «Темпанма» — одна из двух основных версий тибетского канона Кангьюра. К ним относятся рукописные Кангьюры из Гьянцзе, Центральный Тибет, из Шелкара, Южный Тибет, Ладака на северо-западе Индии, Бутана, хранящийся в Токио Кавагучи. Вторая версия — «Цалпа» (тиб. *tshal pa*), сюда относится подгруппа пекинских ксилографических изданий тибетского канона, печатавшихся в разное время (Юнлэ, Ванли, Канси, Цянлунь и их репринты), и подгруппа «Чинпа-тагце» (тиб. *'phying ba stag rtse*), куда относятся издания Литана, Чонэ, Дэргэ и 'jang sa tham. Есть также смешанные варианты: издания Нартана, Дэргэ 1733 года в 103 томах, 16-го Кармапы в 103 томах, Wara 1930 года в 206 томах и др. [Stanley, 2005];

80 Тиб. *'jam dpal rtsa rgyud* — Манджушри мула тантра;

81 Тиб. *mthong ba don ldan* — букв. полезный для рассматривания;

82 Тиб: *sgrub thabs brgya rgya mtsho;* монг. *Тувданжамц;*

83 Тиб: *sgrub thabs rin chen 'byung gnas;* монг. Тувдан ринченжунай;

84 В который раз он сетует об этом на страницах своего сочинения [Зая-пандита (м), с. 12; История Эрдэни-дзу, с. 166 / 72];

85 Тиб. *sangs rgyas rigs lnga* — Вайрочана, Ратнасамбхава, Амитабха, Амогхасиддхи, Акшобхья;

86 Тиб. *Rigs gsum mgon po — spyan ras gzigs phyag na rdo rje 'jam dpal* монг. *γurban ijaγurtu itegel;*

87 Позднее из ее элементов создан знак «Золотое соембо», присутствующий на государственных гербе, флаге и печатях Монголии. Сохранился ряд письменных памятников, созданных во времена Дзанабазара.

могли адекватно передавать фонетику и графику санскрита и тибетского языка, образуя синтез трех разных языковых семей, и пришли Дзанабазару спонтанно, отчего письменность была названа самовозникшей — сваямбху. Примерно в это же время им была создана на основе тибетского шрифта квадратная горизонтальная монгольская письменность, которая использовалась, главным образом, как декоративное письмо.

К этому времени все храмовые постройки Рибо-гажэ-линга в Хэнтэйских горах завершены, их внутреннее убранство заполнено готовыми бурханами, и Ундур-гэгэн проводит освящение (монг. *равнай*) комплекса [Зая-пандита (м), с. 13].

В этом же году состоялся съезд Семи хошунов в местности Хурэн билчир, на него прибыли послы: от Далай-ламы — настоятель Гандана Ринпоче Агван Лодойжамцын-гэгэн, от маньчжурского императора — Ачиту-цорж Лувсан Чойнбол, цинский чиновник амбань Арни Алихан и Дзанабадзар. Принято соглашение о перемирии. Историки подчеркивают, что на собрании Богдо-гэгэна усадили рядом с Галданом [Зая-пандита (м), с. 13; Зава Дамдин, с. 198; Мэргэн-пандита, с. 118]. Галдан, будучи одаренным учеником Панчен-ламы и Далай-ламы, которого признали воплощением Бенса-тулку *(blo bzang bstan dzin rgya mtsho)*, считал себя послом Далай-ламы и был оскорблен тем, что Ундур-гэгэн ему не поклонился, и им установили равные сиденья. Галдан воспринял это как вызов. Для расширения подвластных территорий он убил Кукунорского правителя олётов Очирту-хана, и часть людей последнего бежит в стан Тушэту-хана Чихунь-Доржа (Чимид-Дорж). Галдан требовал вернуть людей, но Чихунь-Дорж отказался и убил одного из братьев Галдана. Галдан Бошогту повел разрушительные набеги на земли Тушэту-хана.

В 1688 году (земли, дракона) Чихунь-Дорж, потерпев второе поражение от ойратских войск, пишет обращение императору с просьбой о подданстве. Галдан Бошокту с 30-титысячным войском, вторается в Халху и наступает со стороны Хангайских гор, Чихунь-Дорж вынужден отступать. Забрав Джебзун-Дамба-хутухту, жен и сыновей, он откочевает из Эрдэнэ-дзу в местность Угумэр. Галдан Бошокту спалил огнем монастырь Эрдэнэ-дзу. Тогда Ундур-гэгэн заявил, что настало время халхасцам войти в подданство к маньчжурам. «Он испросил соизволения и получил его». [История Эрдэни-дзу, с. 17б / 74].

В 1691 году (железа, белой овцы) в четвертом месяце состоялся Долоннорский сейм, на который прибыли маньчжурский император, Дзанабазар и оба халхаских хана. Халха вошла в состав Цинской империи. Осенью того же года император Канси приглашает Ундур-гэгэна в Пекин и устраивает ему пышную встречу. Наслышанный о мастерстве художника, Канси подвергает его проверке, — из куска рубина величиной с подушечку большого пальца нужно вырезать будду. Дзанабазар вырезает из него Будду Шакьямуни в окружении 16-ти архатов и 4-х махараджей, весь императорский двор поражен и восхищен его искусством [namtar 1, с. 46а]. Император сравнивает его с «небесным мастером Вишукармой» [Хурэлбаатар, 2001, с. 144–145; namtar 3, с. 13].

Для Ундур-гэгэна специально возведен Желтый дворец (монг. *шар бусийн ордон асар*), где его принимают с почестями сначала представители материнской родни императора — Жолгой-ван, восемь великих ванов и прочие сановники. Затем приглашают во дворец, на официальную государственную церемонию императора Канси, которая длится почти трое суток.

В 11-м месяце того же года Ундур-гэгэн проводит освящение скульптуры Будды Шакьямуни в человеческий рост, что была сделана по заказу матери-императрицы Танхан-тайху[88], 100 скульптур Амитаюса размером с локоть, изготовленных по случаю ее кончины, и золотого ганжира[89]. За все это мастер получает множество дорогих подарков, которые принимает, «чтобы порадовать императора», по выражению Зая-пандиты [Хурэлбаатар, 2001, с. 148]. Ритуалы поминовения императрицы Танхан-тайху проводились с большим размахом: молитвы читались ежедневно группами лам по 100 человек с монгольской и маньчжурской сторон. Участвовали

Ундур-гэгэн, воплощение Нейджи-тойна Чойнжир-рабжамба, Замба-хубилган и другие. 25 послушников из дворца, 25 халхаских учеников Богдо-гэгэна осуществляли освящение (монг. *равнай*) по системе 33 божеств Ваджрадхары (монг. *Очир аюлаагч*), остальные читали службу в восточном и западном храмах, Кангьюр, монламы-благопожелания и т.д. [Зая-пандита (м), с. 16].

С 1691 года из-за распрей и междоусобных войн монгольских князей Богдо-гэгэн в течении почти 10 лет будет вынужден жить в Пекине, исполняя обязанности духовного наставника императора Канси. Он дает учения императору, его ближайшему окружению, руководит и исполняет сам важные дворцовые ритуалы, лечит императора и т.д., и т.п. В 1692 году (воды, обезьяны) Дзанабазар выезжал в южные регионы, «Долину антилоп», где встречался с императором, они вели беседы и вместе отдыхали.

В то же время император создает альтернативу халхасскому влиянию — в 1691 году приглашает видного ламу Чжанджа-хутухту из Амдо во Внутреннюю Монголию, где в Долонноре возникает еще один политический и религиозный центр, инициируется развитие ремесел для массового производства. Когда осенью 1693 года они встречаются с Чжанджа-хутухтой Агван Чойдоном (тиб. *ngag dbang blo bzang chos ldan 1642–1714*), Богдо-гэгэн высоко оценивает Чжанджа-ламу.

В 1693 году (воды, курицы) Дзанабазара приглашают к заболевшему Канси, лама составляет специальный текст и проводит большой ритуал отвращения зла методом богини Тары[90]. Император выздоравливает и еще более уверяется в величии Дзанабазара [Зая-пандита (м), с. 17].

Зимой следующего года (1694 год дерева, курицы) Дзанабазар дарует учения Белой Тары, Черного Манджушри, божеств долголетия Амитаюса и др., о чем пишет Зая-пандита, вернувшийся после длительного обучения из Тибета [Хурэлбаатар, 2001, с. 152]. Реставрирует пострадавшие в смуте скульптуры Пяти Дхъяни Будд, Восьми ступ Бхагавана и много мелкой пластики, повторно их освящает.

В течение 1695 года (дерева, свиньи) Ундур-гэгэн многократно проводит многолюдные службы, дарует учения во Внутренней Монголии, Восьми чахарских хошунах, для племен авга, сунид, узэмчин, ордос и пр., как хуваракам и ламам, так и простым мирянам. Биографы отмечают канонический характер и очень мощный эффект проводимых им ритуалов. Осенью Дзанабазар вновь встречался с императором уже в Пекине. В следующий год огня, красной мыши (1696) он вновь встречался с императором и совершил объезд восьми хошунов Внутренней Монголии с проповедями и учениями. В этом же году сочинил знаменитый текст «Жанлав чогзолма»[91] для устранения противоречий, усмирения междоусобиц монгольских регионов от ойратов до халхасцев, начавшихся и не утихавших еще со времен Абатай-хана.

88 Вероятно, речь идет об императрице Сяочжуан Вэнь 孝庄文皇后 (1613–1688), бабушке императора Канси. Ее родовое имя — Бумбутай Борджигин, а борджигины, как известно, это клан чингисидов: ее отец хорчин-монгол Дзайсан-ноен был потомком Хасара, родного брата Чингисхана. В юности она стала наложницей маньчжурского императора Абахай Хунтайчжи (1593–1643), затем была объявлена его официальной супругой, в 1636 году стала императрицей. Родила Хунтайджи трех дочерей и сына. Когда Абахай умер, трон унаследовал ее шестилетний сын Фулинь (Шуньчжи). Император Шуньчжи, или Айсиньгиоро Фулинь, умер в 1661 году. На престол императора был возведен его восьмилетний сын Сюанье (Канси). Так как мать Сюанье умерла, когда мальчику было около четырех лет, воспитанием его занималась бабушка Бумбутай (Сяочжуан Вэнь). Она имела титул Мать-императрица и оказывала огромное влияние на императорский двор во время правления сына и особенно во время правления внука, известна своей мудростью и политической проницательностью, стала одной из самых уважаемых фигур не только династии Цин, но и всей истории Китая [Майдар Сосорбарам на сайте ARD: http://asiarussia.ru/blogs/19050/ Кычанов Е.И. Абахай. Новосибирск: Наука, 1986. — 147 с.];

89 Навершие на макушке крыши, заполненное буддийскими текстами, мантрами и другими сакральными предметами — архитектурная деталь буддийского храма, обычно имеет золотое покрытие;

90 Долма-юлдог (тиб. *sgrol ma gyul bzlog*) — отвращение зла методом богини Тары. Излечение от болезней является одной из основных функций богини Зеленой Тары. Подробнее о значении культа и ритуалов Тары см. в одноименном разделе;

91 Тиб. *byin rlabs mchog stsol rtsa rgyud bla ma* — текст известен по первой строчке, в сумбум входит под названием: тиб. *dus bstun gyi gsol 'debs bzhugs so;* монг. *čaγ-i tübkinegülegči jalbiral orusiba* — Молитва о гармонизации времен. Текст сохраняет свою актуальность по сей день.

В 1697 году (огня, красной коровы) Ундур-гэгэн встречается с императором на Бургастай-голе, на северной стороне перевала Жанчуугийн даваан недалеко от города Баотоу (монг. *Бугуту*), и Канси просит осуществить перевод намтара Далай-ламы V с тибетского языка на монгольский. Гэгэн поручает это Зая-пандите, который вместе с неким Батулаем переводит текст за 4 дня, и работа подносится императору [Зая-пандита (м), с. 18, 21]. Тогда же даровал посвящение Сита-Амитаюса Зая-пандите и другим ученикам.

В 1698 году (земли, тигра) Дзанабазару 64 года. В первый день первого месяца Цагаан сара (Лунного Нового года) в Пекине, в храме Ихэ-джу они вместе с Канси поднесли Сандаловому Будде хадаки, шелка, обменялись подарками. В 6-й день 1-го месяца вместе отправились на горячие источники в Чаньчуни, где пробыли до 7-го дня. На официальных приемах они восседали на одном уровне, при этом Богдо-гэгэн сидел слева (т.е. как старший по статусу) [Зая-пандита (м), с. 19]. 22-го дня 1-го месяца Джебзун-Дамба-хутухта прибыл во дворец императора, где поднес ему в дар плоды билба, что было воспринято Канси как реплика подношения Будды богу Индре (монг. *Эсруа бурхан*). 27-го Дзанабазар оправляется в Утайшань вместе с императором, где дает учение множеству учеников по их просьбам, в частности, посвящения Амитаюса и Хаягривы [Зая-пандита (м), с. 19].

По возвращении в свой монастырь в том же году Дзанабазар занялся глубокой медитацией и изготовил много буддийских образов, а также много тангка и скульптур двух своих учителей — Панчен-ламы IV и Далай-ламы V. Осенью этого же года по указу императора посетил вместе с ним местность У-ла. Зимой прибыл в Пекин по случаю женитьбы своего племянника Дондов-эфу на одной из императорских дочерей, затем занимался новогодними ритуалами во дворце императора, они совместно совершают поклонение Сандаловому Будде Зандан-джу в пекинском храме Ихэ-джу.

В 1699 году Дзанабазар изготовил и преподнес императору золотую скульптуру Манджушри. Они планируют совместную поездку в Поталу, но приходит печальная весть о кончине старшего брата Гэгэна — Очир Тушэту-хана, поэтому 25 числа 1-го месяца Дзанабазар отбыл на родину для отправления похоронных ритуалов. Осенью, по уже принятой традиции, они вновь встретились с Канси в местности Гуроосний авын газар, и Богдо-гэгэн занялся подготовкой ритуалов следующего Цагаан сара [Зая-пандита (м), с. 19].

В 1700 году 22 числа 3-го весеннего месяца Дзанабазар отправился на родину. В 1701 году Дзанабазар восстанавливал Эрдэнэ-дзу, разрушенный Галданом Бошогту, ремонтировал внутренне убранство, бурханы, сидения, совершал освящение и т.д. В конце года, в последний зимний месяц вновь отправился в Пекин, во дворец императора готовить ритуалы Нового года.

В 1702 году ко двору императора прибыли тибетские Тацаг Джецун Агван Пунцог Дэнби Нима (1653–1703) и Демо-тулку Агван Гэлэг Жанцан. Император был неласков к Тацагу, так как тот прежде выступал на стороне Галдан Бошогту. Ундур-гэгэн предпринял много усилий для их примирения. В результате Канси неоднократно говорил: «Из всех лам я не встречал никого лучше Джебзун-Дамбы». Зая пандита пишет, что не однажды слышал это собственными ушами. По завершении всех дел Богдо-гэгэн благополучно вернулся домой [Зая-пандита (м), с. 20].

В 1706 году (огня, красной свиньи) Дзанабазару 72 года; Риво-гажэ-гандан-шаддувлинг, или Сарьдагийн хийд, построенный в 1680 году и разрушенный Галданом в 1688 году, при содействии Далай-ламы перенесен в Центральную Халху, местность Цэцэрлэгийн Эрдэнэ толгой. В этом же году в Их-хурэ Дзанабазар возвел храм Тары и изготовил скульптуры Двадцати одной Тары. Вероятно, это произведения, находящиеся ныне в Музее-храме Богдо-хана. В том же году он сделал проект для соборного храма (цогчен дугана) в Цэцэрлэгийн Эрдэнэ толгой. Архитектура здания базировалась на 128 опорных колоннах (багана). Именно с тех пор был установлен принцип размещения лам — в пространстве между

главными рядами колонн. Этому правилу следуют до сих пор все храмы монгольских народов.

В 1711 году Дзанабазар возводит монастырь Зуун-хурэ (Восточный), ныне это сомон Баян-овоо в Хэнтэйском аймаке. Он стал равным Баруун-хурэ, и Гэгэн планировал в Их-Хурэ открыть подобные же отделения — Сангай, Зоогой, Ноёны, Дархан эмчийн, Орлудийн, Амдоба, Жасын. Для поддержки его идеи о создании медицинского дацана от Далай-ламы были посланы дархан-эмч Лувсанноров — перерожденец оточи Чойдагжамца, святой архат Янлагжун, Донхор-шаврун, Хуухэн-хутагт Жамбалсамбуу и другие индийские и тибетские ученые [Хурэлбаатар, 2001, с. 168].

В это время во Внутренней Монголии, в Долонноре, императором Канси построен монастырь Хухэ-сумэ (монг. *Kuke sume*, *кит. Huisong si*), штат которого состоял из монахов 120 разных хошунов Монголии. В 1717–1720 годах принц Юньчжен по указу Канси издает в Долонноре монгольский Ганжур.

В 1718 году Цорджи-лама Эрдэнэ-дзу Лобсанванчин (приемный сын Ханджамц) возводит храм Ваджрадхары в честь 85-летия Ундур-гэгэна (которое отмечалось в 1720 г.), который назвал его Тугсбаясгалант.

В 1721 году 87-летний Дзанабазар пишет письмо Далай-ламе VI Цаньян Гьяцо и посылает его с Догбу-ламой Агванчойдогжамцем[92]: «Возраст мой преклонен, я сильно постарел. Истекает (мое время) приносить пользу религии и живым существам. Пока я жив, приглашаю Вас пожаловать на эти земли. Подношу трон и управление религией в Ваши длани. Я обсудил и согласовал с ноёнами Семи хошунов вопрос их вхождения в Ваше ведение, также я сообщил об этом императору [воплощению] Манджушри. Соизвольте указать того, кто станет опорой веры всей Халхи и кого можно посадить на трон религии. Хотя ранее и было уместным отправлять послами монголов, но поскольку наши монгольские люди в большинстве своем мало придерживаются этикетных правил, доверять им трудно, потому в этот раз послом отправляю индийского ученого»[93].

В 1722 году в Пекине умирает император Канси, бывший Дзанабазару другом и покровителем, учеником и поверенным.

В 1723 году, 14 числа первого весеннего месяца Ундэр-гэгэн скончался на 89-м году жизни в Пекине в Желтом храме. В 1726 году в Монголии по указу императора Юнчженя (1678–1735), пятого маньчжурского правителя империи Цин (правил с 1722 по 1735 г.)[94], и по проекту Ундэр-гэгэна был построен монастырь Амарбаясхалант, ставший усыпальницей Дзанабазара. 1731 году в Долонноре по указу императора Юнчженя построен монастырь Шара сумэ (Shinyin si) для Чжанджа-хутухты Агван Лувсан Чойдена (тиб. *ngag dbang blo bzang chos ldan* 1642–1714). 1735–1799 — годы правления четвертого императора Цин Цянлуна (1711–1799). Его наставником становится амдоский монгол Чжанджа-хутухта Ролби Дорже (1717–1786). Ставка Чжанджа-хутухт находится в Долонноре, где получает развитие свой стиль. Утай-шань — обитель Манджушри, еще один центр, который получил развитие в тот период. В XVIII–XIX вв. нужды монголов в буддийских образах обеспечивали Долоннор и Утай-шань, массовая продукция которых буквально заполонила все алтари региона.

О произведениях Дзанабазара

В биографиях Дзанбадзара прежде всего нас интересуют факты, связанные с его творчеством как художника, скульптора, создавшего непревзойденные буддийские образа и монгольский стиль буддийского изобразительного искусства. Задача восстановле-

92 Догбу-лама — тайное имя Агвандойдогжамца, индийского ученого, учителя Овгон-хутухты, настоятеля амдоского монастыря Жагрун;

93 Агванлхундэвдаржаа, 1999 — Намтар Далай-ламы 6-го, написанный Агванлхундэвдаржа Лувсантувдэнжамцем. Перевод с тибетского на монгольский язык Жамьяндампилням. Хух-хот, 1999. Цанъянжамц, 1981 — тайный намтар в стихах, написан Цанъянжамц и переведен Агванлхундэвдаржаа. Пекин;

94 Позднеев писал, что средства для строительства монастыря Амар-баясхалангту были выделены по указу Канси, построен он был как усыпальница Ундур-гэгэна при Юнчжене, а перенесены останки Гэгэна в 1779 году, уже при императоре Цяньлуне [Позднеев, 1896, с. 24].

ния списка произведений мастера должна предусматривать использование разных источников, в том числе жизнеописания Ундур-гэгэна. В монгольской традиции известно об изготовлении Дзанабазаром кроме культовых образов также ряда ремесленных и ритуальных инструментов, среди которых есть 10 видов ритуальных инструментов, необходимых для обрядов (монг. *гурэм заслын зай уйлд хэрэглэдэг линганы арван зуйл багаж*), 32 предмета, орудия-атрибуты Вадржрабхайравы. Известно, что они хранились как святыни в Баруун урго [Хурэлбаатар, 2001, с. 178]. Кроме того, им были изготовлены модели ритуальных предметов для тантрийских ритуалов изгнания зла — инструменты для изгнания злых духов чичипати (монг. сорын хохимой толгой сэлтий) из дерева, кувшин (монг. *завья*), капала (монг. *гавал*), сундук (монг. *хомрог авдар*), клюка (монг. *хутгуур*), ложка для литья металла (монг. *цутгуур*), все необходимое для жестких подношений огнем (монг. *хатуу жинсрэг*) из железа, черные шапки шанаг для ритуала цам (монг. *хар шунаг малгай*), черные одежды (монг. *захлийн хар хувцас*), латунные инструменты для ритуала подношений огнем (монг. *зоолон гуулин жинсрэгийн эдлэл хэрэглэл*), при этом все они были окрашены в соответствующие цвета [там же].

При установлении системы деятельности монастыря Их-хурэ (Риво-гажэ-гандан-шаддув-линг, он же Сарьдагийн хийд)[95] Дзанабазар за принципиальную основу принял традиции тибетского монастыря Ташилхунпо — согласно совету своего учителя Панчен-ламы четвертого. Поэтому главный монастырь Монголии Их-хурэ со времен Дзанабазара следовал принципам Ташилхунпо в устройстве ритуалов соборного храма, проведении служб, звучании музыкальных инструментов, искусстве создания балинов и т.д.

Системным было решение Дзанабазара относительно выбора главной святыни. С самого начала своего пути как будущего духовного лидера монгольского народа Дзанабазар берет за основу почитание Пяти великих татхагат и тем самым задает вектор дальнейшего развития буддизма в Монголии. Во время своего обучения в Тибете молодой Дзанабазар принимает обеты и посвящения Ваджрадхары, «сполна вобрав сокровенные учения, подобно тому, как переливается из кувшина вода». Как сообщает летописец Галдан, по возвращении в Халху в 1651 году он «построил много монастырей, в которых стали почитать изготовленные им изображения Очирдары и Пяти Дхъяни Будд» [Зая-пандита (м), с. 12; Галдан, с. 39а/202].

Итак, свой первый монастырь Шанхын хийд (Баруун-хурээ) Дзанабазар основал в 1647 году. Основы монастыря Риво-гажэ-гандан-шаддув-линг (называемого также в хронологически разных источниках Риво-гажэ-линг, Сарьдагийн хийд, Гандан-шаддув-линг, Гандан хийд) были заложены 1654 году в горах Хэнтэя. В комплекс монастыря входил храм Пяти великих татхагат. Вероятно, обнаруженные при раскопках монастыря Сарьдагийн хийд несколько сотен глиняных скульптур татхагат были изготовлены уже в 1654 году. Дело в том, что в следующем, 1655 году Дзанабазар уже занят строительством монастыря Тувхинхийд в местности Шивээт-уул, где он создает образа гневных божеств. К сожалению, конкретные названия божеств в текстах не приводятся.

Дата создания модели его знаменитой скульптуры стоящего Майтрейи может быть отнесена к 1657 году, когда в Эрдэнэдзу впервые проводится ритуал круговращения Будды будущего, который с этого времени станет традиционным. Тогда же возник обычай читать ежедневную службу Гомбо-Махакале. Очевидно, что упоминание об этом является также не случайным. Махакала Панджаранатха, или Гур Гомбо (сакьяской традиции) был главным хранителем Эрдэнэ-дзу во времена Абатай-хана. Гомбо-Махакалой монголы обычно называют форму шестирукого Махакалы, широко почитаемого гелукпинцами.

В 1674 году Дзанабазар с братьями в память своей матери Ханджамц возвели субурган и храм Авалокитешвары. Можно полагать, что с этого времени возникли дзанабазаровские модели буддийской ступы и самого распространенного в Монголии образа божества милосердия — Авалокитешвары четырехрукого (тиб. *spyan ras gzigs*

phyag bzhi pa, монг. *Жанрайсиг Чагшива;* санскр. *avalokiteśvara ṣaḍākṣarī*).

В 1681 году ученик Дзанабазара, гэлонг Лувсандандзан, построил храм Будды Амитаюса, который поначалу служил хранилищем священных предметов Ундур-гэгэна, а чуть позже стал святилищем Амитаюса. Будда Амитаюс — один из первых и излюбленных моделей Дзанабазара.

1683 год был особенно плодотворным: Дзанабазар нарисовал большую шелковую тангка с изображением Богдо Цонкапы для монастыря Жачун, тангка Манджушри, Будды Шакьямуни, и три золотых скульптуры для императора Канси. Изготовил собственными руками скульптуру Ваджрадхары. По его моделям были отлиты прекрасные Пять Дхъяни Будды и еще много других золоченых скульптур, Восемь субурганов из серебра и другие разные предметы Трех опор (Тела, Речи и Сознания Будды). В этом же году он изготовил в своем стационарном храме две копии священного свода Кангьюра с бронзовых матриц тибетской провинции Уй.

В 1686 году Дзанабазар разработал письменность соембо в монастыре Тувхин хийд. Свойства нового монгольского письма по красоте форм и глубине символики позволяют отнести его к объектам высокого искусства. Форма и внутренняя композиция графем соембо также подчинена принципу золотого сечения, декоративность письма сближает соембо с традиционным монгольским узором, сплошь состоящим из элемента эрхий. Об этом речь подробно идет в главе об источниках иконографии Дзанабазара.

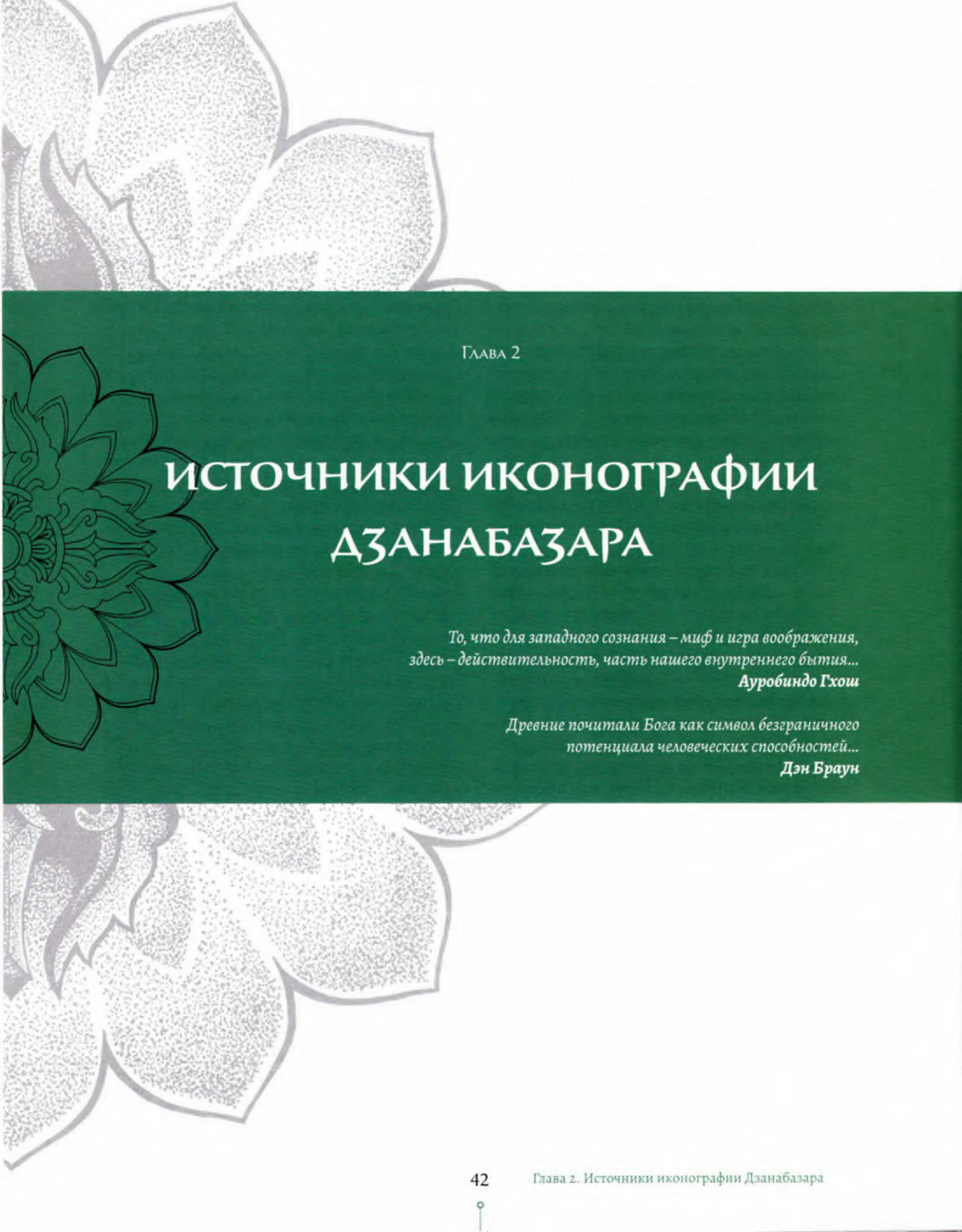
Примерно в этот же период времени (1689–1691) Дзанабазар по заданию императора Канси вырезает из рубина размером с подушечку большого пальца руки композицию, состоящую из 21 фигуры: Будда Шакьямуни в окружении Шестнадцати архатов и Четырех махараджей. По заказу матери-императрицы Танхан-тайху освящает скульптуру Будды Шакьямуни в человеческий рост, а по случаю ее кончины — 100 скульптур Амитаюса размером с локоть и золотой ганжир.

В 1698 году в Монголии изготовил много буддийских тангка и скульптур, в том числе портреты Панчен-ламы и Далай-ламы, учителей Дзанабазара. В 1699 годом датируется создание золотой скульптуры Манджушри для императора. 1706 годом возведение храма Тары и создание скульптур Двадцати одной Тары. Вероятно, комплекс скульптур 21 Тары, ныне хранящийся в Музее-дворце Богдо-хана, можно датировать этим годом. В этом же году он занимался разработкой новой архитектуры соборного храма (цогчен-дуган) в монастыре, перекочевавшем в центральную Халху, местность Цэцэрлэгийн Эрдэнэ-толгой.

Портреты 16 ученых, воплощений линии преемственности Дзанабазара, были исполнены в 1711 году и поступили в храм Будды Амитаюса. В этом же году им был построен монастырь Зуун-хурэ (Восточный). В это время мастеру исполнилось 76 лет, но, как видим, он продолжал творить. Судя по данным из разных источников, художественное наследие Дзанабазара включает в себя большое разнообразие не только скульптурных, но и живописных, архитектурных творений, а также множество предметов прикладного назначения.

По свидетельству его первого биографа Заяпандиты халхаского, Дзанабазар, несмотря на высокий статус, был человеком скромным и немногословным. Собрание сочинений Первого Богдо-гэгэна, обнаруживая широту его образованности и интересов, говорит также о крайней лаконичности его текстов, которые можно скорее считать заметками о наиболее важных моментах [Öндöр Гэгээний сумбум, 2018]. Тем более ценным и бесконечно глубоким источником вдохновения для буддистов и исследователей служат его произведения невербальной проповеди — настоящие шедевры мирового буддийского изобразительного искусства.

95 Главный на сегодня монастырь Монголии Гандан находится в городе Улан-Баторе, собственно, он является продолжателем традиции Риво-гажэ-гандан-шаддувлинг, который после разрушения в 1688 году много раз кочевал, пока не остановился на берегах реки Толы и стал градообразующим фактором столицы Халха Монголии Их-хурээ (Урга, Улан-Батор).

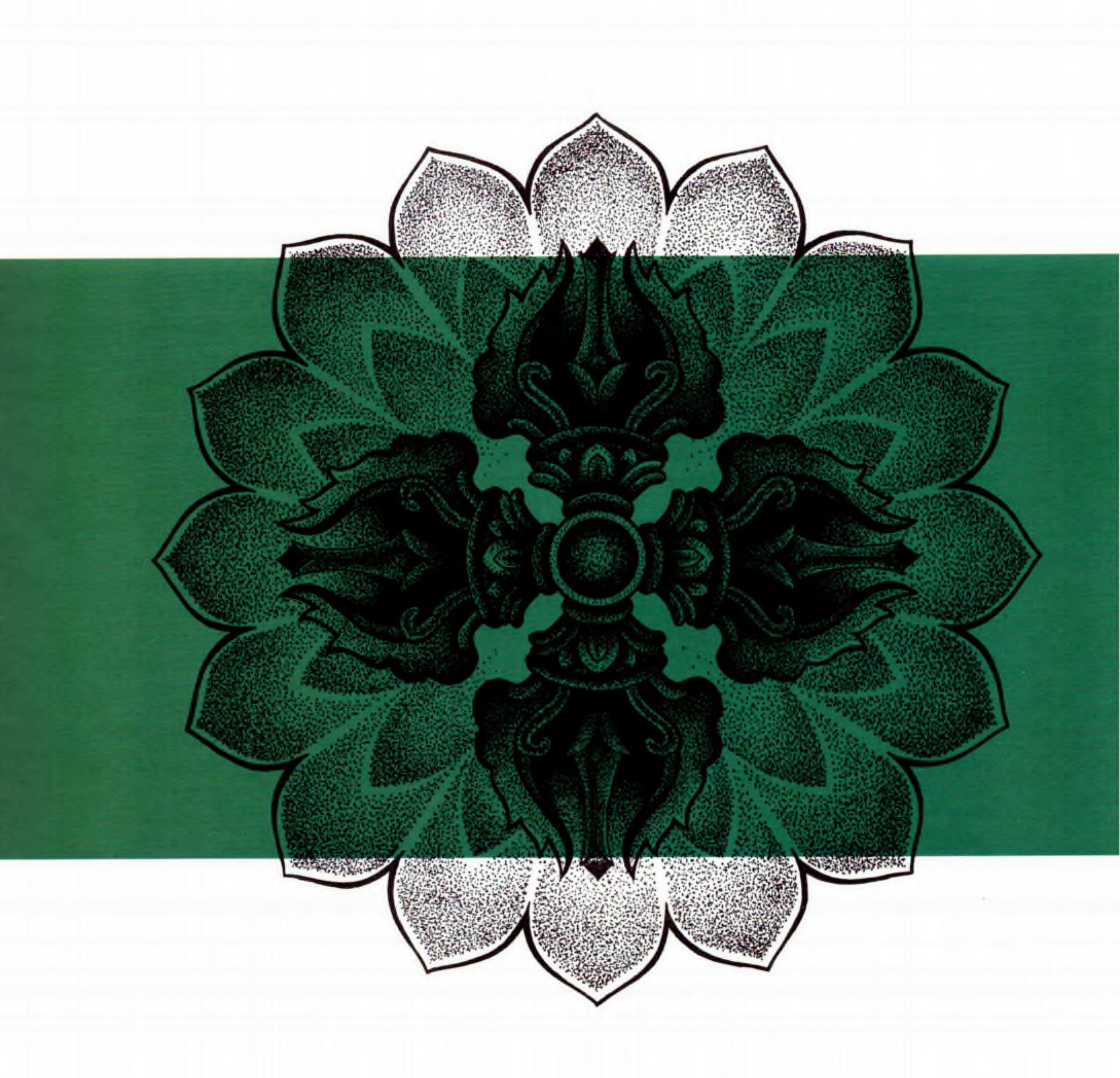


Глава 2

Источники иконографии Дзанабазара

То, что для западного сознания – миф и игра воображения,
здесь – действительность, часть нашего внутреннего бытия...
Ауробиндо Гхош

Древние почитали Бога как символ безграничного
потенциала человеческих способностей...
Дэн Браун



КАНОНЫ ИНДО-ТИБЕТСКОЙ ИКОНОГРАФИИ И ИКОНОМЕТРИИ В МОНГОЛЬСКОМ БУДДИЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Индийские тексты и художественные стили

Как известно, в формировании эстетических принципов монгольской буддийской иконографии огромную роль сыграла древнеиндийская традиция поэтики и культового изобразительного искусства. Некоторые из индийских источников были включены в тибетский и монгольский буддийские каноны, Кангьюр и Тенгьюр, и в дальнейшем получили наибольшее распространение и влияние в тибето-монгольском буддизме и искусстве. Так, эстетика Калидасы и Дандина легко читается в произведениях буддийской скульптуры Монголии, а их образные эпитеты вошли в поэтическую лексику монгольской литературы. Наиболее ранний пример — это творчество Чойджи-Одсэра, самого знаменитого и плодовитого переводчика XIII в.[1]. Осуществленный им монгольский перевод «Боддхичарья-аватары» Шантидэвы был издан ксилографическим способом в 1310 году, его «Восхваление Махакали» является одним из первых монгольских произведений, написанных с использованием поэтических принципов Дандина. По оценке Д. Цэрэнсоднома, «поэт, создающий величавый образ Махакали, восхваляющий ее мощь и неукротимую силу, умело использует прием гиперболы из монгольского эпоса, следуя при этом принципам древнеиндийской поэтики» [Цэрэнсодном, 1985, с. 78; он же, 1997, с. 45–61].

Системное освоение индийских паттернов началось во времена Великого монгольского государства (монг. *Их монгол улс*), и особенно в период монгольского правления Юань в Китае (1271–1368), с переводами буддийских канонических тибетских текстов из Кангьюра и канонизированных из Тенгьюра на монгольский язык. Тибетский ученый из монастыря Сакья, Пагба-лама Лодой Гьялцен (тиб. *pags pa bla ma blo gros rgyal mtshan 1235–1280*)[2], в 1253 г. был приглашен Хубилай-ханом к императорскому двору и в 1260 году назначен государственным учителем. Он занимался переводами буддийских сутр на монгольский язык, в своих произведениях, написанных на основе индийской теории поэзии и правил стихосложения, разъяснял в художественной форме сущность двух принципов государственного управления — союза светской и духовной власти и святости верховного правления монгольских ханов[3]. Переводной процесс стал мощным катализатором формирования нового литературного и художественного процесса в XVII–XVIII веках, когда на монгольском языке вышел полный буддийский канон Кангьюр в 113 томах (1629 г.), ведутся интенсивные работы по переводу текстов Тенгьюра, изданного в 225 томах в Пекине в 1742 году.

Немудрено, что знаменитая дзанабазаровская скульптура Зеленой Тары напоминает образ пленительной якшини, созданный в знаменитой элегии *Мегхадута* (санскр. *Megha-dûta*), средневекового индийского поэта Калидасы (Kalidāsa)[4]. Эта поэма-элегия «Облако-вестник» хорошо известна монголам под монгольским названием «Зардал-уулэн». Мегхадута, переведенная на тибетский и монгольский языки, вошла в состав канонического буддийского свода комментариев Тенгьюр (тиб. bstan 'gyur) и пользовалась популярностью у буддистов Ваджраяны. Она «стройна, смугла, с зубами острыми и алыми губами, и с узким станом, но глубоким лоном, с быстрым взглядом серны, с походкой медленной тяжелых бедер и с полными грудями, она красавица мира — первое создание Брахмы» (стих 19). «Веки черноокой вздрагивают, словно лотос, если потревожен рыбкой... (стих 32). Ее «бедро — белей ствола банана» (стих 33); «... гибкий стан — в изгибах лиан, ...взгляд — у серны боязливой,... бледный лик — в лучах луны, а пышность кос — в хвосте павлина» (стих 41)[5].

Несомненно, огромное значение имело творчество знаменитого индийского поэта и ученого VII века Дандина[6], в частности, его трактат по поэтике «Кавьяда́рша» (Зерцало поэзии). Это произведение также во-

шло в состав буддийского канона Тенгьюра и потому стало методическим руководством в творчестве тибето-монгольских авторов.

В качестве образца для создания собственной системы иконографического изображения буддийских божеств монгольские авторы использовали такие индийские источники, как «Читралакшана»[7] и «Пратималакшана»[8]. «Читралакшана» (Свойства живописи) — один из самых ранних (не позднее VII века), еще добуддийских источников по иконометрии, который, тем не менее, был включен в состав буддийского канона Тенгьюра, так как, вероятно, использовался для моделирования первых образов Будды. Трактат содержит систему мер — наватала (девяти ладоней) для создания образа чакравартина, идеального человека, равного богам.

В «Пратималакшане»[9], содержащей, согласно легенде, рекомендации самого Будды Шакьямуни, метрическим признаком изображения Будды является удлиненная система дашатала (в десять ладоней) при модуле 12,5 ангула. В «Самварарудайе», или тантре Самвары, система мер дашатала при модуле 12 ангул относится к изображению тантрийских форм божеств. Выделяются гневные боги и богини, изображаемые так же, как их слуги и служанки, по системе десяти ладоней, имеющие красивую форму в девять ладоней. Ратнаракшита в своем комментарии на «Самварарудайю»[10], которая вызывала много противоречивых толкований, говорит, что мера Будды и Самвары — 12,5 ангула, для Ваджраварахи и других богинь в ранге будды — девять ладоней. Тантра «Калачакры» предписывает систему мер дашатала при 12,5 ангула. При этом не делает различий между мужским и женским божеством[11]. Таким образом, у разных источников нет единогласия.

В XI–XV вв. в Тибете после перевода и освоения индийских источников икономе-

1. Чойджи-Одсэр (тиб. chos kyi 'od ser, 1214 — умер предположительно в 1292) — знаменитый ученый, знаток Калачакра-тантры, придворный переводчик Темур Олзийту-хана (1285–1307), адаптировал уйгурское письмо для монгольского языка, осуществил первый перевод целого ряда сочинений, таких как «Panca-raksa», «Jirüken-u tolta» и др. [Рерих, 1999, с. 148–149; Балданмаксарова, 2019, с. 695–709];
2. Пагба-лама — один из пяти знаменитых сакьяских иерархов, племянник Сакья-пандиты Гунга Гьялцена (1182–1251), создатель квадратного монгольского письма;
3. При Хубилай-хане роль буддийского наставника была поднята на небывалую высоту, принцип сотрудничества «донатор — наставник» (тиб. *mchod yon*), разделял светскую, политическую власть и духовную деятельность. И в конце XVII века реализовался в единение этих сфер деятельностью Дзанабазара Богдо-гэгэна первого;
4. Калидаса — легендарный индийский поэт, живший, вероятно, в раннем средневековье, хотя устная традиция относит годы его рождения к эпохе до н.э. Его поэма «Облако-вестник» переводилась на монгольский неоднократно. Первый перевод поэмы на старомонгольский язык осуществлен в XVIII в. для издания текстов Тенгьюра (монг. Даанжур). Есть превосходный перевод 1958 г. академика Б. Ринчена на современный монгольский язык;
5. Здесь дано по изданию: Риттер, 1914;
6. Дандин, Шри (ок. VII в.) — один из основоположников индийской поэзии и теоретик литературы, жил предположительно во второй половине VII века. «Кавьядарша» считается основным его трудом. Главный принцип позиции Дандина был в том, что литературное произведение должно делиться на «тело» и «украшения». К «телу» он относил смысловую наполненность, идею произведения, а «украшениями» считал различные поэтические приемы, изобразительно-выразительные средства (тропы и фигуры), звуковые сочетания. Помимо «Кавьядарши» он считается автором двух романов: «Приключения десяти принцев» — своего рода индийский «Декамерон», «Сказание об Авантисундари», а также стихов в средневековых антологиях. Индийская традиция причисляет Дандина к числу своих «великих поэтов» (mahakavi);
7. «Римои цаннид» (тиб. *ri mo'i mtshan nyid*, монг. *Зургийн билэг чанар оршвой*), «Свойства живописи» — индийский трактат VII века, сохранившийся в тибетском переводе. В тексте подробно излагаются правила изображения богов, святых, обычных людей. Будды не упоминаются [Bhattacharya, 1974, с. 1–3; 41–64; Laufer, 1913, с. 2–4; 149–169; Furger, 2017, с. 142]. Включен в состав Тенгьюра (211 том пекинского издания, в нартанском издании — том go, гл. 3, лл. 16б–23а. Здесь и далее дается по: К.М. Герасимова. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Улан-Удэ, 1971. С. 33;
8. Пратималакшана (тиб. sangs rgyas sku gzugs brnyan gyi mtshan nyid mtho bcu pa shing nyagrodha ltar chu zheng gab ba, монг. Дүрс хөргийн хэмжээний билиг чанар хэмээгдэх) — трактат X века, включенный в состав Тенгьюра. Изображение Будды следует делать подобным дереву ньягродха, т.е. с гармоничным и соразмерным телом высотой в 10 ладоней (дашатала), модуль 12,5 пальцев (лакшан). Люди, равные богам, имеют рост в 8,5 пядей, обычные люди изображаются с мерой: мужчины — 8 пядей, женщины — 8 и 7 пядей;
9. Там же, том go, лл. 5б–7б;
10. Тенгьюр, Нартан. изд., раздел тантр, том na. л. 1а–115б;
11. Там же, с. 37.

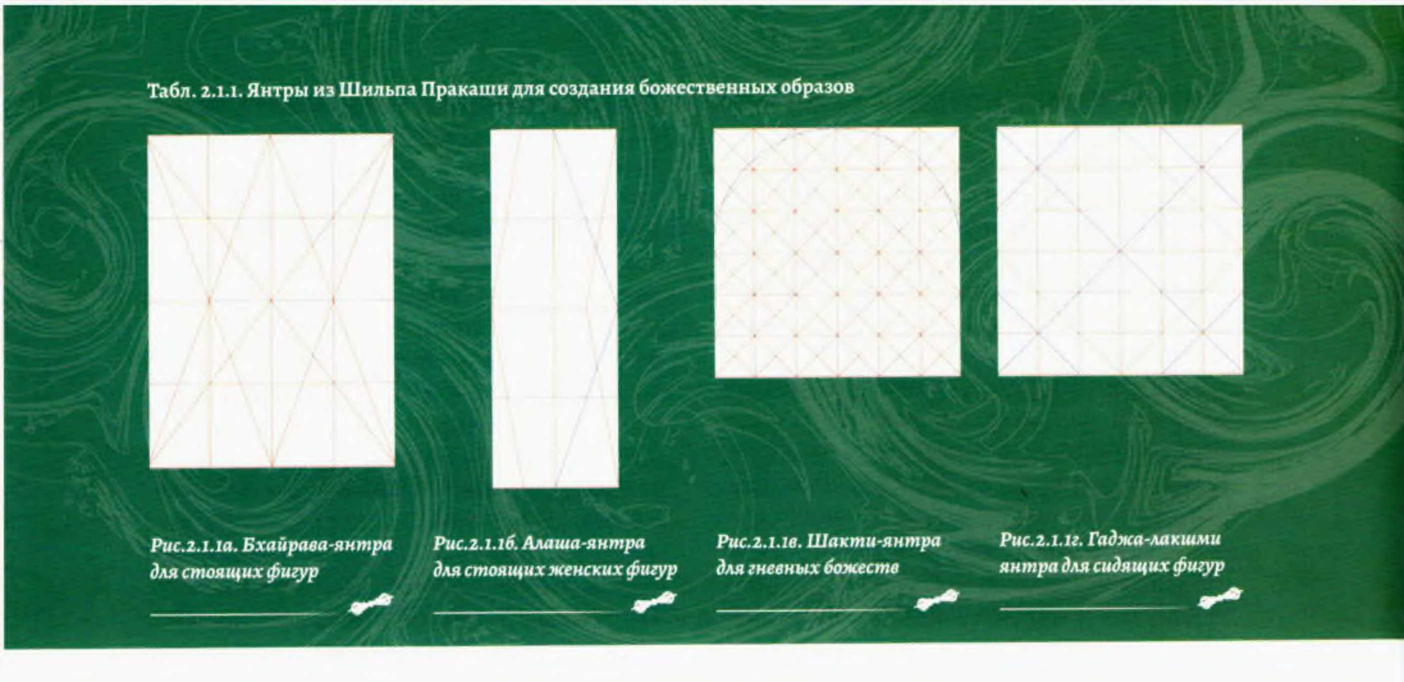

Табл. 2.1.1. Янтры из Шильпа Пракаши для создания божественных образов

Рис.2.1.1а. Бхайрава-янтра для стоящих фигур

Рис.2.1.1б. Алаша-янтра для стоящих женских фигур

Рис.2.1.1в. Шакти-янтра для гневных божеств

Рис.2.1.1г. Гаджа-лакшми янтра для сидящих фигур

трии проводится систематизация пантеона и иконографического канона. В период преобладающего влияния школы сакьяпа (XI–XIV вв.) распространяется, главным образом, традиция тантры Самвары и ее правила иконографии.

Туччи, достаточно подробно разбирая источники по иконометрии, которые использовали тибетцы, говорит о «Дашатала ньягродха паримандала буддха пратималакшана» (санскр. *daśatāla nyagrodha parimaṇḍala buddha pratimālakṣaṇa*) как о первом тексте, относимом к Будде Шакьямуни, который был передан Шарипутре, поэтому известен в Тибете под названием «Sha ri bui zus pa», а также в четырех разных версиях, переданных разными учителями, входит в нартанское издание Тенгьюра и содержит описание декора и асан божеств [Tucci, 1949, с. 292].

Если говорить в общем, идеальный образ — это Будда Шакьямуни, нирманакайя которого является манифестацией в нашем мире его наивысшей сущности, дхармакайи. Он является «человеком среди людей, богом среди богов и Брахмой с Брахмами», то есть он не может принять форму, отличную от нашей, для того чтобы быть доступным для нас. И кроме нирманкайя, он может также репродуцироваться в самбхогакайя как отражение дхармакайи, проповедующей на священной горе Гридхакута. По сути дхармакайя является не воспринимаемой в обыденности и может быть представлена только на небесах Акаништхи. Поэтому для изображения будды заимствуется мифология царя чакравартина. Тело Будды, как и царя чакрвартина, есть ньягродха-паримандала, то есть оно уподобляется дереву Ficus indica и так же округло, как ствол дерева ньягродха или паримандала, когда высота равна ширине (расстоянию разведенных рук) [Tucci, 1949, с. 295].

В XIV в. знаменитый художник из Лхобраг Мантхона, основатель своей собственной школы иконописи, влияние которой распространилось на Центральный Тибет, Манла Дондуб Гьяцо выделяет семь групп: будды нирманакайи и самбхогакайи изображаются по системе десяти ладоней, идамы, гневные риши — двенадцати, бодхисаттвы спокойные — девяти ладоней с лишком, богини и хранители спокойного вида — девяти ладоней, гневные боги, якша и другие — восьми ладоней, Ганеша и другие Херука — шести ладоней, шраваки, пратьекабудды, обычные люди — меры четырех локтей. В перечне иконометрических групп пантеона у Сумба-Хамбо, сделанном по сочинению Манла Дондуба, женские божества в чине будд и бодхисаттв выведены

Табл.2.1.2. Композиционные чертежи Сумба-Хамбо для изображения буддийских божеств

Рис.2.1.2а. Для стоящего будды

Рис.2.1.2б. Для сидящей Зеленой Тары

Рис. 2.1.2в. Для Ваджра-бхайравы

Рис.2.1.2г. Для сидящего будды

из «мужской группы» и объединены в одной системе девять ладоней, равной 108 ангула[12].

Цонкапа (1357–1419), иерарх школы гелукпа, придя к политической и духовной власти, не стал полностью отвергать наследие школы сакьяпа, но провел реформу иконометрического канона на основе тантры Калачакры. Трактат Цонкапы стал основным руководством для художников ортодоксального направления.

Таранатха (1575–1634) изучил историю развития индийской и тибетской иконометрии. В своем трактате он сообщает ценные исторические сведения о формировании «правильной» методы по тантре Калачакры, критически анализирует Самварарудайю, текст Ратнаракшиты, высказывает отношение к сутре Шарипутры. Отмечая, что женское тело полнее и короче мужского, Таранатха говорит, что богини не должны изображаться в тех же размерах, как будды и бодхисаттвы, но поскольку они соединяются с теми и другими, то их следует объединить в одной специальной рубрике девяти ладоней с поправкой на особенности женского тела[13]. Особенности метрики женского тела — это: высота не равна ширине, поэтому при изображении богини ушниша отбрасывается, длина отрезков «высота горла», «подбородок», «сердце», «пупок» сокращается на половину пальца, но эти сокращенные два пальца прибавляются к нижней части тела. Также, если лица мужских божеств имеют «форму яйца», обращенного заостренным концом вниз, то лица богинь имеют «форму кунжутного зерна», то есть более узкие и вытянутые. Таранатха говорил, что более правильно определять классификацию божеств по трем главным разрядам: 1) будды самбхогакайя и нирманакайя, 2) бодхисаттвы, 3) богини; и что иконометрическая классификация должна соответствовать сущностной природе того или иного божества.

«Шильпа Пракаша», трактат о строительстве храмов и создании скульптур, датируемый X–XII веками, представляет подробное, детализированное проектирование в графических схемах-янтрах (табл.2.1.1), что позволяет сравнить визуально развитие и изменение индийской системы в странах Центральной Азии, например, с системой, которую дает монгольский автор XVIII века Сумба-хамбо Ешей-Бальчжор (1704–1788) (табл.2.1.2).

12. Тенгьюр, Нартан. изд., раздел тантр, том па. л. 1а–115б., с. 44–75;

13. Там же, с. 50

Тала (санскр. *tala, монг. niγur*) — это расстояние от макушки головы до нижнего края подбородка, которое является единицей измерения системы, в которой каждая часть соразмерна и пропорциональна. Тала, в свою очередь делится на двенадцать ангула (санскр. *angula, монг. quruγ-a*), равной ширине пальца. Ангула делится на восемь яв. Ява равна длине ячменного зерна. Таким образом, каждая часть тела соразмерна. Например, лицо делится на три части: лоб, нос и далее до нижнего края подбородка. Каждая из этих частей должна равняться четырем ангула, вся высота лица — двенадцати ангула, составляющим одну тала. Окружность головы равна 32 ангула. Глаза помещаются на уровне ушей, длина бровей должна достигать четырех ангула, их ширина — четверть ангула. Прорезь глаз имеет длину два ангула, такое же расстояние между глазами. Глаза женщины должны иметь высоту один ангула. И модульная система мер с использованием высоты лица или ладони, ширины пальца, размера кунжутного зернышка и т.д. благополучно прижилась в новых историко-культурных условиях. Главными модулями созидания скульптуры являются длина лица или ладони и ширина пальца. Дзанабазар и другие буддийские мастера Монголии использовали эту методологию создания культовых образов, терминология была переведена на монгольский язык.

Иконографический канон строго регламентировал не только изображение каждого божества в отдельности, но и композицию иконы в целом. В центре полотна изображается главное божество, так называемое *цово* (тиб. *gtso bo*), рядом его спутники-помощники, окружение *цови корва* (тиб. *gtso bo'i 'khor ba*), в центре верхнего края иконы — божество, чьей эманацией является персонаж или кому он подчиняется. Вверху может также изображаться лама, который ввел культ божества, либо же изображение ламы может означать, что божество является покровителем школы, к которой относится лама. Иногда в верхней части присутствуют все эти персонажи, тогда их размещение отражает круг ритуала, к которому относится танка. В нижней части тангка находятся божества, подчиненные изображаемому главному персонажу.

Таким образом, у каждого разряда пантеона своя мера, свой набор обязательных признаков. Тип телосложения, форма лица, глаз, характерная поза — все эти формальные признаки имеют знаковое значение, определяют функциональную и качественную характеристику божества, указывают на его положение в системе пантеона. Если высшие ранги наделены высоким ростом, стройным и легким телосложением по системе дашатала (десяти ладоней), при этом будды изображаются с модулем 12,5 пальцев, а бодхисаттвы — 12 пальцев, то есть бодхисаттвы несколько ниже ростом, то богини и божества, заимствованные из индуистского пантеона (Индра, Брахма), также высокие и стройные, но по системе наватала (девяти ладоней) и без ушниши. Дхармапала имеют грузное, коренастое телосложение, с тяжелым торсом, большим животом, короткими, толстыми конечностями, толстой шеей и большой головой, с квадратной или круглой формой лица. Индийские и тибетские иконометрические тексты представляют буддийский пантеон (за исключением индийских дхармапала).

Надо сказать, что не только методологическая, но и мировоззренческая основа текста чрезвычайно близка центральноазиатским кочевникам в понимании неразрывного единства человека и окружающей среды, проективного совпадения микрокосма, макрокосма и храмового пространства. Индуистские янтры, однако, не были приняты как что-то неизменное и законсервированное — просто технологические и методологические приемы были использованы, гармонично адаптированы, развиты и обогащены для нужд по созданию другого пантеона и других божеств. Но удивительно, что даже графический код изначального импульса, индийский символ *бинду* удивительным образом совпал с очень древним, главным архетипом монгольского творчества, элементом *эрий*. Этому вопросу посвящен разбор автохтонных источников иконографии монгольского буддизма.

Гармония обликов буддийских божеств несравненного Дзанабазара (1635–1723), безусловно, основана на щепетильном соблюдении мастером классических канонов

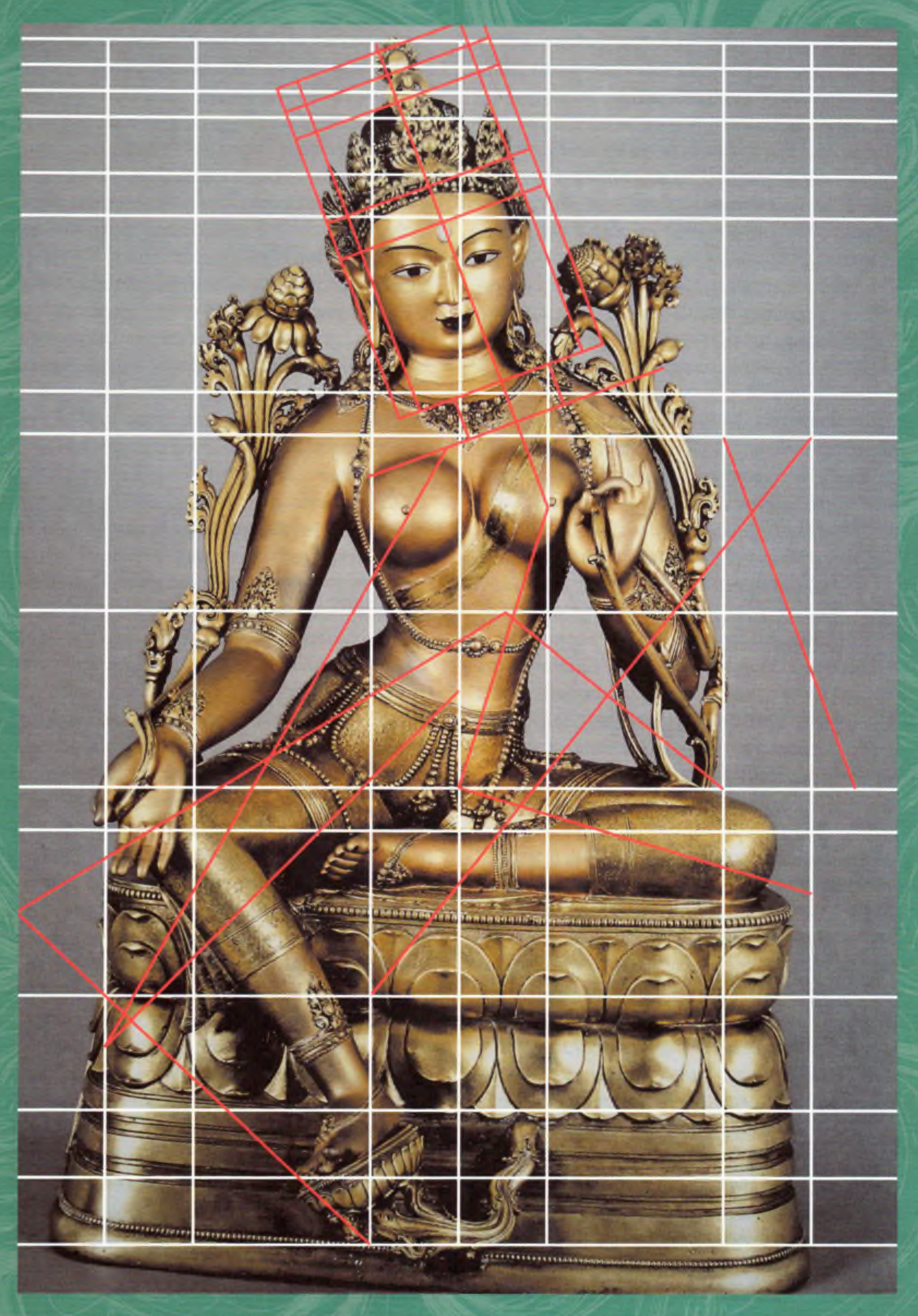


Рис. 2.1.3. Зелёная Тара. 1706 г. Бронза, литье, золочение, граыировка. *Музей-дворец Богдо-хана, Монголия. Скульптура Дзанабазара исполнена в строгом соблюдении индо-тибето-монгольского канона пропорций*

иконометрии. Иконометрия, составная часть иконографии, является методическим руководством для создания пропорционально правильного божественного образа. Принципиально важным для мастера было знание системы мер, позволяющих соблюсти канон божественного образа. Когда Ундур-гэгэн был уже в преклонном возрасте, в начале XVIII века, он оказался практически самым актуальным буддийским художником в современном ему пространстве буддизма Ваджраяны, включающем Тибет, Амдо, Китай, Монголию, Маньчжурию. Он создал полный пантеон божеств, иконография, философия, эстетика и качество исполнения которых оказались непревзойденными и отвечали самым высоким требованиям не только традиции, но и нового исторического времени. Поскольку Дзанабазар не писал пространных текстов, единственной проблемой оставалось отсутствие подобающих заданному им уровню канонизированных трактатов. После кончины императора Канси, а затем и Дзанабазара вектор развития буддизма, заданный этими гигантами, продолжил свое движение, но центр созревания событий сосредотачивается в Амдо и Пекине.

Традиции тибетской классики, воспринятые монголами

Известный советский ученый К.М. Герасимова, издав в 1971 году в Улан-Удэ фундаментальную работу «Тибетский канон пропорций», открыла широкий доступ к сокровищнице, созданной в лоне тибетской культуры монгольскими учеными. Книга весьма удачно совмещает в себе труды двух упоминавшихся выше авторов: трактаты по иконометрии и композиции Лобсан Тенби Гьялцена (1708–1768) и Сумба-хамбо Ешей Бальчжора (1704–1788). Пытаясь реконструировать биографию Лобсан Тенби Гьялцена, она поражается факту его «быстрой карьеры: в 35 лет удостоился чести быть в составе авторитетной коллегии, вызванной в Пекин императором Цянь-лунем», но высказывает верное предположение, что он является вторым или третьим Ачжа-гэгэном, деятельность которого была тесно связана с реформой иконографического канона, проведенной Чжанжа-хутухтой Ролби Доржэ (1717–1786) [Герасимова, 1971, с. 105–106].

В XVIII в. в Амдо была сделана попытка возродить значение традиции иконописи тантры Самвары в свете комментариев Ратнаракшиты и обратить внимание на сочинения тех основоположников национальных тибетских иконописных школ, которые были связаны с тибетскими сектами доцонкапинского периода. Реформа была инициирована пекинским двором Чжанчжа-хутухты. Этот вопрос актуален в Монголии и Бурятии, так как амдоская традиция иконописи была очень популярна в XVIII–XIX вв. Амдоские авторы XVIII века дают свою оценку иконометрическим системам «Самварарудайи», комментарию Ратнаракшиты, отличную от мнения Таранатхи, вносят поправки в традицию Цонкапы. Метрика идамов у амдоских авторов — нечто гибридное между системой Калачакры и «Самварарудайи» с поправками Ратанаракшиты, чью метрику они взяли за основу, внеся свои поправки, дополнив измерением вертела, уменьшив высоту стопы и прибавив к высоте черепа половину малой меры. У тантрийских форм нижняя половина тела длиннее верхней за счет увеличения длины коленного сустава.

К данному периоду относится создание разных версий пантеонов, которые должны были канонизировать линию гелукпинцев. Одной из этих версий, вероятно, более ранней, Герасимова считала свод 360 божеств, опубликованный Вальтером Кларком по материалам Сталь-Гольштейна. Более известна версия иконографического справочника тибето-монгольского буддизма «Триста бурханов», которая была составлена также при самом активном участии монголов: по инициативе и под руководством Чжанжа-хутухты Ролби Дорже (1717–1786) и Третьего Ачжа-гэгэна Лобсан Темби Гьялцена (1708–1768).

В 1810 году Панчен-лама VII Нима Тенпа Чойле Намгьял (тиб: *nyi ma bstan pa chog las rnam rgyal, 1782–1854*) инициировал издание свода культовых буддийских образов, иллюстри-

рующих тексты трактата Таранатхи. Руководителями работ были Чойже Хайдуб (тиб. *Chos skye mkhas sgrub*) и гелонг Церин (тиб. *Dge slong tshe ring*). В издании иллюстративного материала для сотен божеств принимали участие многие монгольские художники, такие как Жимба-Лобсан (bzhing ba blo bzang), Лобсан-Даши (blo bzang kra shes), Агван-Шераб (nga dbang shes rab), Лобсан-Чойдар (blo bzang chos dar), Лобсан-Цепаг (blo bzang tshe phag). Не случайно, что иконографический данный свод-справочник (тиб. *rin 'byung snar thang brgya rtsa rdor 'phreng bcas nas gzungs pa'i bris sku mthong ba don ldan bzhugs so*) стал известен под монгольским именем — taban juun burhad (Пятьсот бурханов).

Художественный иконографический и иконометрический канон буддизма Ваджраяны окончательно сложился к концу XVIII века, пройдя универсальную для различных буддийских наук и технологий схему развития в иных этно-культурных условиях: первый этап — перевод индийских источников (XI–XII вв.), затем — осмысление, комментирование индийских источников, составление компилятивных руководств и, наконец, критический анализ индийских источников, составление собственно тибетских, оригинальных трактатов.

Важнейшее значение придается таким тибетским источникам по теории буддийского искусства, как трактаты Цонкапы (1357–1419), Таранатхи (1575–634), Менла Дондуб Гьяцо (XIV в.). Наиболее авторитетные в тибетском мире ученые — Сумба-хамбо Ешей Бальчжор (1704–1788) и Лобсан Тенби Гьялцен (1708–1768). Эти авторы, в свою очередь, ссылаются на тантру Калачакры, тантру Чакрасамвары, комментарий на нее, написанный Ратнаракшитой, ученым из знаменитого индийского монастыря Викрамашила, «Читралакшану», «Пратималакшану».

Тем не менее иконографические своды божеств пантеона Ваджраяны продолжают формироваться и издаваться вплоть до недавнего времени. Структура, количество и состав включаемых в свод божеств постоянно претерпевают изменения в различных иконографических сводах. Таким образом, структура пантеона, набор входящих в него божеств отражают определенную идею преемственности и стремление составителей утвердить, канонизировать авторитетные ритуальные традиции во избежание произвольных инноваций. При этом утверждение получают те «методы реализации божеств», то есть садханы (тиб. *sgrub thabs*), аутентичность которых не вызывает сомнений экспертов, а линия преемственности прослеживается до знаменитых индийских мастеров тантры. Например, в своде «Пятьсот бурханов» даны садханы Двадцати одной Тары в традиции Сурьягупты (тиб. *nyi ma spas ma'i lugs*), а также отдельные формы Тары в традиции Атиши (a ti sha'i lugs).

Историографии тибето-монгольского буддизма известны имена двух значимых индийских художников, Дхиман и Битпало, они жили в эпоху правления королей Девапала и Дхармапала (VIII–IX вв.). Их упоминают известные авторы трудов по теории изобразительного искусства Таранатха (1575– 1634) и Сумба-хамбо (1704–1788). Согласно Таранатхе, Дхиман и Битпало жили в Варендре, а согласно Сумба-хамбо — вНалендре, т.е. Наланде. Их манера живописи распространилась в Восточной Индии, а затем производные от них школы развивались по Центральной Индии, возникая одна из другой. Еще одна школа Хасараджи существовала в Кашмире. С такими мастерами, как Джая, Пароджая и Виджая, она процветала во времена Таранатхи. Тарантха также сообщает, что существовали школы и в Непале, которые, вероятно, были связаны с расцветом искусства Аджанты, начиная с VI века. Однако, по мнению Туччи, они отличались от бенгальского типа, и видимо, в Непале были разные локальные направления до того, как возник единый стиль. Однако в конце концов стиль Пала и Сена стал доминировать над собственно непальскими школами, и все они стали восприниматься как вариации одного и того же стиля этой эпохи. [Туччи, 1949, с. 272]. Во всяком случае, в творчестве Дзанабазара можно отметить сильное влияние стиля Пала.

Стиль Пала-Сена, как может явствовать из названия, сформировался во времена правления династии правителей Пала с VIII по XII век в Индии, и их территории влия-



Рис.2.1.4а. Майтрейя. Дзанабазар, XVIIв. *Монастырь Гандан, Улан-Батор. Скульптура исполнена согласно тибето-монгольскому канону пропорций. Графика А.В. Андреева*

Рис.2.1.4б. Майтрейя. Дзанабазар, XVIIв. *Монастырь Гандан, Улан-Батор. Скульптура хорошо вписывается и в канон «Шильпа пракаша шастры», пропорции Бхайрава-янтры для стоящих фигур. Графика А.В. Андреева*

Рис.2.1.5. Тара. VI-VIII в. Шри Ланка. *Британский музей. Лондон. Скульптура исполнена по канону «Шильпа пракаша шастры», в пропорциях Алаша-янтры для стоящих женских фигур. Графика А.В. Андреева*

ния распространялись на Бихар и Бенгалию. Короли Пала прославились своим покровительством искусствам, художникам, развитию буддизма. Индийская скульптура данного периода заслужила широкое признание, создав свой стиль, воплотившийся в камне и бронзе. Яркими памятниками эпохи являются, например, стоящий Будда из Наланды X век, бронза, высота 28 см, ширина 9,0 см, глубина 6,1 см; каменная статуя стоящей Тары из Наланды X век, высота 101,6 см, ширина 46 см). Оба хранятся в Национальном музее Индии в Нью-Дели[14]. Для скульптуры в стиле Пала характерно преимущество буддийской тематики с отчетливым влиянием индуистского тантризма. Бронзовое литье осуществлялось в технике утраченного воска, преобладали изображения Будды, бодхисаттв Авалокитешвара, Манджушри, Майтрейи, Тары, Праджняпарамиты, Васудхары, Харити, Парнашавари, обычно они были богато украшенными. Стоящий Будда, как правило, изображался с жестом дарования блага (варада мудра) или бесстрашия (ахайя мудра); сидящий Будда — с жестом свидетельства о достижении просветления (бхумиспарша мудра) либо поворота колеса учения или первой проповеди (дхармачакра мудра). Каменная скульптура изготавливалась из черного базальта, который добывался в регионах Сантха Парагна или Мунгер. Тщательно обрабатывалась обычно только передняя часть скульптуры. Основными персонажами являлись боги, богини, более всего бодхисаттвы, весьма распространенными были сюжеты из жизнеописания

Будды. Из живописных образцов периода Пала сохранились иллюстрации рукописей, написанных на пальмовых листьях, и настенные росписи в храмах. Экземпляры манускриптов Аштасахасрики, Праджняпарамиты и Панчаракши, на которых есть около сотни рисунков, хранятся в Кембриджском университете. Настенные росписи Аджанты представляют собой замечательный пример живописи эпохи Пала, утонченной и чувственной, богато украшенной народным орнаментом Восточной Индии [Palas., 2020].

Дзанабазар не был в Индии и жил в другую эпоху, так что не мог напрямую получить наставления от мастеров Пала, когда буддийские ученые и художники находились под королевским покровительством состоятельных семейств. Свои познания он получил через тибетских посредников. И, тем не менее, мы говорим о возрождении индийской классики в Монголии XVII века и не можем не признать, что ему удалось унаследовать лучшие черты искусства эпохи Пала. Изящная простота на органичном фоне вплетенного народного орнамента, живой бытовой среды, когда вроде бы нет ничего нового (в стиле Пала были продолжены традиции Гуптов), но привычная иконография доведена до сияющего совершенства, отсечено все лишнее, что и дает эффект наивысшей концентрации на главном — одухотворенности Будды. Однако яркая индивидуальность художника проявилась не просто в умении следовать лучшим образцам буддийской традиции, но в органичном их освоении на почве родных, кочевнических архетипов изобразительности. Кочевнический дух проник в фон и декор буддийской живописи уже в эпоху Юань (1271–1368), этому способствовала централизованная политика монгольского правящего двора в области культуры. Многие памятники этого периода, а особенно тангка, настенная роспись, скульптура сакьяских монастырей Тибета XIII–XIV вв. выдают сильное влияние непальских художников и стремление следовать стилю Пала-Сена. Особую роль играла деятельность неварского мастера Анико (1244–1306), который был приглашен руководить художниками, архитекторами и ремесленниками. Талант Анико был реализован с имперским масштабом благодаря поддержке сакьяского Пагба-ламы (1235–1280) и Хубилай-хана (1215–1294). Но едва ли он мог состояться, не учитывай он пожеланий и традиций своих покровителей, то есть монгольских князей и сакьяских лам. Очевидно, что потребности многонациональной и мультикультурной империи вызвали к жизни интенсивный обмен, синтез, взаимопроникновение и формирование новых стилей.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ КОЧЕВНИКОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Периодизация

Известный российский ученый Э. А. Новгородова еще в начале 80-х годов прошлого столетия на основе десятилетий полевых исследований и анализа их результатов предложила фундаментальную периодизацию в истории развития искусства древних кочевников на территории Монголии. Она проследила преемственность традиций кочевников Центральной Азии на протяжении нескольких тысячелетий и проанализировала образцы изобразительного искусства с древнейшего периода [Новгородова, 1983, с. 87–98]. Начиная, например, с росписей охрой эпохи верхнего палеолита в пещере Хойт-Цэнхэрийн-агуй в западной части страны в горах Алтая, которые имеют стилевое и композиционное сходство и тематическое единство с палеолитической живописью Западной Европы и Урала. И согласилась с выводами французского ученого А. Леруа-Гурана о всеобщности порядка явлений во Вселенной, переданных древним

14. https://artsandculture.google.com/asset/standing-buddha/4wG-Uet4bGGIEg



Рис.2.2.1а. Петроглифы с изображением горных козлов. *Монголия, Заалтайское Гоби, сомон Баян-уул, гора Бага Бэрх-уул [MNDTSD 1999]*



Рис.2.2.1б. Петроглифы Цагаан Зава, *Прибайкальский нац. парк, Иркутская область, РФ [Окладников, 1969]*



Рис.2.2.1в. Петроглифы с солярными знаками. *Монголия, Увс аймак, Улгий сомон, Шар булагийн онцын хад [МНДТСД 1999]*

человеком через антропоморфные и звериные персонажи и знаковые системы (женские символы: треугольники, тектиформы, клавиформы, скутиформы и т.д., мужские символы: пениформы, линии, линии с точками, пунктирами, елками, стрелками, многоножками).

Древнейшими культами были культы плодородия и женщины-прародительницы. «Если матерью всего живого признавалось существо женского рода, то предки-отцы ассоциировались с предками родов, предками-животными, могучими копытными (в разных родах разные: кони, лоси, олени, бараны, быки, бизоны)» [Новгородова, 1983, с. 88]. Послания древних верований остались в наскальных писаницах, петроглифах, которыми изобилует территория Монголии. Памятник на Рашан-хад в Хэнтэйском аймаке с изображениями быков на скальном выступе аналогичен петроглифам мезолитического времени Памира. Неолитические памятники Чандман-харузуур и Тэмээний-хузуу в Кобдо, изображения животных на огромных каменных пространствах отражают представления о тотемном предке. Предметы культов и искусства эпохи энеолита были найдены в погребении Норовлийн-уула, на реке Чулуут и др. (ритуальные обряды, танцы в масках, поклонение солнцу и луне, небу и быку, оленю-предку, матери-прародительнице) — всего и не перечислить.

В эпоху развитой бронзы (вторая половина II тысячелетия до н.э.) для Монголии были характерны изображения копытных на навершиях бронзовых предметов (кинжалов, ножей, шильев): головы оленей, коней, лосей. Эти же традиции (удлиненные шеи, морды) прослеживаются на оленных камнях, в предметах погребений бронзового века, в предметах карасукской традиции. К символам женского начала Новгородова относит орнаментальные украшения из треугольников, ромбов, квадратов на посуде и на бронзе, а также раковины каури[15]. Основы звериного стиля в Монголии, по ее мнению, закладываются именно в эпоху бронзы: «глубокая традиционность этого направления в искусстве кочевников скрыта в его идейном содержании» утверждения жизни и плодородия, место предка-тотема в мире человека, закодированном в парциальном сюжете



Рис.2.2.2а. Горные козлы
(лат. Capra sibirica, монг. янгир ямаа)



Рис.2.2.2б. Дикие бараны архары на тропе
(лат. Ovis ammon, монг. аргали), фото Н. Нацагдоржа



Рис.2.2.2в. Рога аргали (лат. Ovis ammon, монг. аргали) закручены крутой круглой спиралью



Рис.2.2.2г. Рога горного козла-янгира (лат. Capra sibirica, монг. янгир ямаа) имеют дугообразную форм

(рога вместо целого оленя, рога на голове роженицы, рога на голове коня) [Новгородова, 1983, с. 93].

Оленные камни, по мнению Новгородовой, есть памятники древним культам предков, оленям, копытным, небу и небесным светилам, это гимн предку-герою, давшему жизнь. Кроме того, на них структурно изображается вертикаль жизни — от верхнего, солярного мира через средний мир, населенный копытными и человеком, до мира подземного, со смертоносным оружием и смертью, триединство древа жизни оленного камня есть единство миров, где происходит постоянная борьба между жизнью и смертью. [Новгородова, 1983, с. 94].

15. Каури (лат. Cypraea moneta и Cypraea annulus) относится к морским брюхоногим моллюскам семейства ципрей, обитает в тропических частях Индийского и Тихого океанов, встречается в Средиземном море. Добывались главным образом у Мальдивских островов. У многих народов Азии, Африки и Океании каури служили деньгами, украшениями и амулетами. На Руси назывались фарфоровка, ужовка, змеиная головка, использовались в качестве денег в XII–XIV вв. В Индии, Китае (Юньань) сохраняли свое обменное значение до XIX в. [Московская Н.Б. Раковины мира. История, коллекционирование, искусство. Москва: Аквариум-Принт, 2007. С. 20, 160–177.] Распространенность раковин каури в странах Центральной Азии говорит о древних связях и активной евразийской миграции



Рис.2.2.3а. Голова животного со спиралеобразными рогами с наскального рисунка. Фрагмент петроглифа



Рис.2.2.3б. Голова архара. Петроглиф с изображением рогатого животного — основной элемент орнаментального монгольского искусства



Рис.2.2.3в. Наскальный рисунок, силуэт головы аргали, используемый как базовый орнаментальный элемент в прикладном искусстве мастеров Центральной Азии



Рис.2.2.3г. Фрагмент фоновой стежки ковра из кургана хунну Ноин-уула, I в. до.н.э. – I в. н.э. *Монголия. Музей Гос. Эрмитаж, С-Петербург, Россия.*



Рис.2.2.3д. Фрагмент фонового орнамента на тангка Ваджрабхайравы. *Музей Метрополитан, Нью-Йорк, США. Прорисовка С.С.*



Рис.2.2.3е. Фрагмент орнамента на погребальном коробе эпохи Юань XIII–XIV вв. *Монголия, Нац. Музей этнографии, Монголия. Прорисовка С.С.*



Рис.2.2.3ж. Древнейший запятаеобразный фрагмент «эрхий» в буддийском узоре. Фрагмент внутреннего декора в Цогчен-дугане монастыря *Брэйвин-хийд. Восточный аймак, Монголия. Фото С.С. Август 2017 г. (слева)*



Рис.2.2.3з. Орнамент монгольского сундука. Дерево, резьба. Цветной пигмент. *ЗДУМ, Выставка «Резьба по дереву», лето 2018 г. Улан-Батор, Монголия. Фото С.С. (справа)*

В эпоху хунну в традиции центральноазиатского звериного стиля создаются войлочные ковры (пример Ноин-уула), она же прослеживается в орнаментации одежды, украшений, бытовых предметов, культовых вещей и конской сбруи, в петроглифах (например, в Цагаан-голе, в ущелье Яманы-ус и др.). Памятники древнетюркского времени почти совпадают с дистрибуцией оленных камней и «каменных баб», всегда ориентированных лицом на восток. Самые пышные поминальные комплексы тюркской эпохи — памятники Тонью-кука, Куль-тегина и Бильге-кагана.

Сохранение традиций звериного стиля наблюдается и в средневековье: в ламаистских текстах, в работах народных мастеров, в манере изготовления и украшения конской сбруи, седельных блях, курительных принадлежностей. Новгородова справедливо полагает, что некоторые элементы монгольского орнамента невозможно было бы расшифровать без знания древней символики и декоров, полагая, что истоки рогового орнамента *эвэр-хээ* следует искать в эпоху оленных камней, а может быть, и раньше, орнамент нити счастья *улзий*, возможно, уходит в эпоху верхнего палеолита. Орнамент бесконечности *алхан-хээ* связан с культовыми обрядами, а потому сопровождает ритуальные сосуды, праздничные палатки и т.д. [Новгородова, 1983, с. 96]. Выводы, сформулированные Новгородовой в небольшой статье, актуальны по сей день, более того, с тех пор не произошло кардинальных открытий, меняющих ситуацию, но наблюдается ежегодное пополнение источниковой и фактологической базы ее заключения.

Петроглифы как иконографический источник

Истоки традиции изображения рогов животных мы находим в наскальных рисунках Монголии. Наиболее ранние спиралевидные рисунки — изображения диких животных, сцены охоты, знаки тамги на скалах и т.п. изобилуют спиралевидными элементами. Спиралью обычно обозначены: 1) рога животных, 2) мускулатура, то есть сила животных, 3) солярные символы. Нижнюю границу возраста наскальных изображений диких животных и охоты на них ученые относят к эпохе позднего неолита, ранней бронзы. В тематическое справочное издание 1999 г. «Историко-культурное наследие Монголии» было включено 72 памятника. Самые известные и ярко выраженные спирали — это петроглифы в Бага Бэрх уул Гоби-Айлтайского аймака, Шар булагийн онцын хад Увс аймака и писаницы Цагаан зава Иркутской области в России (рис. 2.2.1а-в).

В петроглифах Монголии, датируемых эпохой бронзы, спираль и спиралевидные завитки, как правило, изображают головы рогатых диких животных — горных баранов (лат. *Ovis ammon*, монг. *аргали*), козлов (лат. *Capra sibirica*, монг. *янгир яма*), северных оленей (лат. *Rangifer*, монг. *цаа буга*), изюбров (лат. *Cervus elaphus xanthopygus*, монг. *буга*), благородных оленей (лат. Cervus elaphus, монг. *марал*) и т.п. Известный монгольский ученый Л. Батчулуун в своих книгах о монгольских народных ремеслах убедительно показывает, что древние наскальные рисунки служили иконографическим источником для монгольских художников [Batchuluun L., 2003, 2009].

Человек-охотник приручил эти виды промысловых животных и создал домашние виды скота, но древняя художественная традиция изображения животных через наиболее характерные элементы их образов сохранилась в орнаментальном искусстве. Так, завитки рогов самцов архаров и янгиров (монг. тэх, угалз) с наскальной живописи перекочевали на ковры в юртах и стали обозначать домашних баранов и козлов (монг. *хуц, ухна*). Замечательно выдающиеся рога — принадлежность мужских особей животных. Рога являются оружием самцов в борьбе за право на потомство, их размер, прочность и красота указывают на физическую силу, здоровье и репродуктивную мощь их обладателя. Поэтому элемент «эвэр» — это мужской символ, означающий силу, потенциальное умножение. Важно также, что самец является вожаком стада, которое обычно насчитывает 30–40 голов



Рис.2.2.4а. девять элементарных знаков, ставших основой для вариативности монгольских тамг: 1) кольцо, 2) петля, 3) подкова, 4) крест, 5) гребень, 6) буйлан — элемент упряжи верблюда, 7) сердце /листик, 8) треугольник / цойнзон, 9) молоток [Perlee, 1976, с. 26]

Рис.2.2.4б. Варианты тамг, обнаруженных археологами в Гобийском Алтае, Цагаан-голын-хад [Perlee, 1976, Tab.V]



Рис.2.2.4в. Тамга с базовым S-образным элементом (монг. зуузай/дэгрэ). Гобийский Алтай, Цагаан-глын-хад [Perlee, 1976, Tab.V]

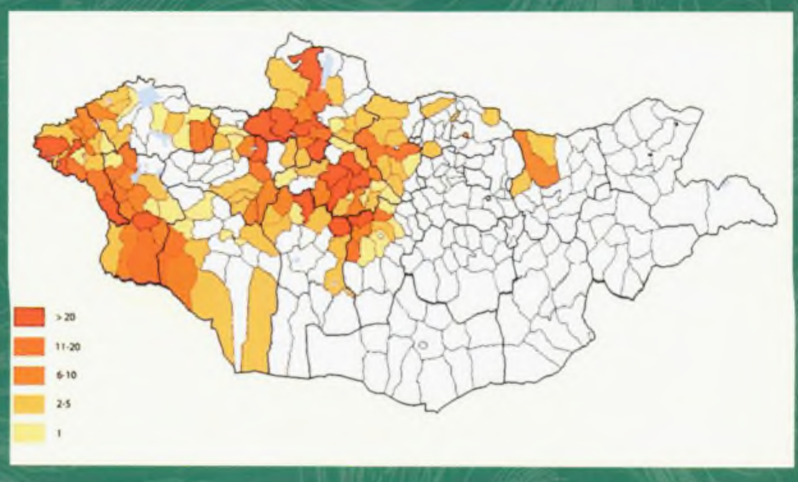
животных. Таким образом, пара его рогов подразумевает присутствие не одной единицы, но большого множества, целого стада. Архары, горные козлы, лоси, олени — живые «натурщики» древних художников находились всегда рядом в естественной окружающей среде (рис. 2.3.2а–г). Раппорты спиралей, аналогичных скальным рисункам, создают ритмическую основу войлочных ковровых орнаментов, ювелирных украшений, мебели, предметов быта. Буквальное обилие поголовья скота в ковровых рисунках, несомненно, несло в себе благопожелательную функцию симпатической магии для пользователей ковров.

Традиция распространилась на предметы буддийского культового искусства (рис. 2.3.3ж.) и сохраняется на предметах быта по сегодняшний день: даже синтетические ковролины, паласы, портьерные ткани, шерстяные одеяла и т.д. современной Монголии и Внутренней Монголии КНР содержат ненавязчивый ритмический узор, преумножающий богатство скотовода (рис. 2.3.3з). Если присмотреться к деталям произведений Дзанабазара, нетрудно заметить, что он использует те же самые древние, базовые архетипы. Несмотря на визуальное сходство завитков с растительными побегами, монгольские узоры и орнаменты имеют зооморфное происхождение.

Тамги как иконографический источник

Со времени эпохи поздней бронзы, раннего железа спираль становится непреходящим речитативом в изобразительном искусстве кочевников Центральной Азии. Потребность в разграничении сфер влияния рождает сигнальные знаки — тамги на скалах, а с приручением скота — *имы* и *тамги* для меток одомашненных животных. В дальнейшем тамги переходят в символы родовых сообществ — фамильные печати, письменность, делопроизводство, эпистолярное общение и т.п. Одним из первых исследователей тамг был выдающийся монгольский ученый Х.Д. Пэрлээ, который исследовал археологию высеченных и рисованных на скалах и камнях Монголии тамг, а также систематизировал архивные данные о тамгах скота. Изучив дистрибуции тамг, он осуществил историческую реконструкцию этногенеза и миграций монгольских племен [Пэрлээ, 1976]. Системный анализ позволил ученому обнаружить с десяток базовых архетипов: 1) кольцо, 2) копытце, 3) подкова, 4) полумесяц, 5) гребень, 6) ноздревые удила верблюдов (монг. *буйлан / бурантаг*), 7) сердце /листик, 8) треугольник (монг. *цойнзон /дормон*), 9) молоток и др. Они легли в основу более поздних и более сложных дериватов древней тамги. (рис.2.3.4а).

Рис.2.2.5. Карта дистрибуции распространения оленных камней в Монголии (по Ж. Гантулга и Ц. Төрбат, 2018)



Резонно полагать, что названия тамг говорят о своем происхождении или, во всяком случае, о смысле, который вкладывали в изображение знака их создатели и пользователи — охотники и кочевники древней Монголии. Обратим внимание на знаки тамг с архетипом спирали. Собственно спираль (монг. наран зөв эргуулэг, наран буюу эргуулгэн тамга — букв. правосторонняя спираль, тамга солнца или спиральная тамга) в чистом виде обнаружена в комплексе разновременных (от 40 тысяч лет до XVII в. н. э.) памятников на Биндэрийн Рашаан-хад. Знаками солнца (наран тамга) во многих регионах Монголии считаются также онги(н) / төгрөг / дугуй — круг / кольцо / колесо и его производные формы. По заключению Пэрлээ, самой распространенной в Халхе формой тамги является битуу онги(н) / төгрөг тамга — кольцо или замкнутый круг и его дериваты [Пэрлээ, 1976, с. 30]. Дериваты, или модернизированные и усложненные тамги, создавались на базе архетипа с помощью дополнительных элементов — точек, завитков, линий, повторов, отражения. Их появление было связано с расширением родового сообщества, умножением потомственных ветвей. Таким образом, онги — самый распространенный, излюбленный и, если угодно, стилеобразующий формант орнамента на всех территориях, населенных монгольскими народами (рис. 2.2.4а-в). Говоря о спирали, необходимо обращать внимание также на замкнутые круги, кольца и формообразования, возникшие путем повтора, зеркального отражения, поворота всего элемента или его частей и т.д. Именно поэтому круглый орнамент является одним из основных отличительных признаков монгольских художественных изделий, в том числе и буддийских культовых предметов стиля Дзанабазара.

Оленные камни и олени как иконографический источник

Несомненно, одним из самых ярких иконографических источников для художественного ремесла были и остаются оленные камни. Их количество, учтенное археологами на территории Монголии и Забайкалья к 80-м гг. XX в., насчитывало 380 из 450 существующих. Помимо них, типичные для оленных камней изображения есть и среди прочих наскальных рисунков [Волков, 1981, с. 98]. Согласно каталогу монгольских археологов «Культура оленных камней...» 2018 года, памятников насчитывалось 1241 единица [МББНБХС 2018]. Ж. Гантулгой и Ц. Төрбатом составлена под-





Рис.2.2.6а. Оленные камни изображают мифологического героя-охотника, человека-оленя, который одновременно является прапредком оленей и хранителем людей (слева)

Рис.2.2.6б. Оленный камень. XII–IX в. до н.э. Хэнтэйский аймак, Умнодэлгэр сомон. *Монголия. Фото С.С., август 2017 г. (вверху)*

робная карта дистрибуции оленных камней Монголии (рис. 2.2.5).

На сегодня археологи насчитывают каменных стел с изображениями оленя около 1280 единиц. Большинство из них находится в западной части Монголии (рис. 2.3.5). Кроме того, на территории Республики Тыва на 2016 год было зарегистрировано более 50 аналогичных памятников.

Изображения оленей с ветвистыми спиралями рогов А.П. Окладников относит к солярному культу [Окладников, 1964]. Космологический миф о солнечном олене, который уносит солнце в своих рогах, погибает в неравной битве с охотником, затем вновь и вновь воскресает для продолжения вечной битвы, представляет миропонимание человека о цикличном движении времени и природных явлений.

Эстампажи — копии, снятые с каменных рисунков хорошей сохранности, позволяют считать их антропоморфными изображениями. Хотя отмечено незначительное количество стел с личинами либо со специально подготовленным пространством для изображения головы и лица человека, тем не менее есть все основания полагать, что каменные изваяния, называемые оленными камнями, изображают мифологического человека-охотника — это идеальный герой, олень-предок и покровитель, сражающийся на стороне солнечных сил.

Табл.2.2.7. Шаблон оленьих пант, рогов и глаз в создании орнамента и украшений



*Рис.2.2.7а. **Орнаментальный элемент, имеющий истоки в древних рисунках. Элемент гал (огонь) из оленьих рогов на изваяниях т.н. оленных камней.** Прорисовка С. С.*



*Рис.2.2.7б. **Форма монгольской тамги повторяет завиток рогов на изображении оленя, мифического, солярного персонажа. Тамга называется огонь (монг. гал) и стала символическим знаком огня***



*Рис.2.2.7в. **Татуировка на плече женщины. Мумия из кургана Ак Алаха Буриал,** Укок. Горный Алтай. V в. до н.э.*



*Рис.2.2.7г. **Стадо оленей и «лес» их рогов — живая натура для создания коврового орнамента***



*Рис.2.2.7д. **Олень, форма рогов и глаз которого стали древнейшим иконографическим источником для художников Центральной Азии***



*Рис.2.2.7е. **Силуэт оленьих пант и глаз — элемент народного орнамента рог и глаз (монг. бугын эвэр, нуд).** Прорисовка С.С.*



*Рис.2.2.7ж. **Фрагмент диадемы. Скульптура Будды Ваджрасаттвы. Дзанабазар, конец XVII в.** Музей-храм Чойжин-ламы, Улан-Батор. Монголия. Фото С.С.*



*Рис. 2.2.7з. **Фрагмент диадемы. Скульптура Будды Амитабхи. Дзанабазар, 1683 г.** Музей изобразительных искусств, Улан-Батор, Монголия. Фото С.С.*



*Рис.2.2.7и. **Фрагмент, завитки мандорлы. Тангка Майтрейи. Музей изобразительных искусств.** Улан-Батор, Монголия. Фото С.С.*



*Рис.2.2.8. **Тувинский войлочный ковер с орнаментальным рисунком оленьих рогов.** Национальный музей Республики Тыва, г. Кызыл. Фото С.С.*



Рис.2.2.9а. Фигурка оленя, навершие золотой шпильки. Золото, литье. Курган Аржан-2, Тыва. VII в. до н.э. *Национальный музей им. Алдан-Маадыр, Республики Тыва (НМРТ), Кызыл*

Рис.2.2.9в. Лось «на цыпочках». Бронзовый наконечник посоха. VI–V вв. до н.э. Бронза. *Ордос, Внутренняя Монголия КНР [Баринова, 2014] (справа)*



Рис.2.2.10а. Лошадь с подогнутыми ногами. Украшение головного убора. Золото, эмаль, резьба. Длина 8,2 см. VII в. до н. э. Курган Аржан-2, Тыва. НМРТ, Кызыл, Тыва

Рис.2.2.10б. Дикий козел аргали. Украшение головного убора. Золото, резьба. VII в. до н. э. Курган Аржан-2. НМРТ, Кызыл, Тыва

Он носит пояс, украшенный ромбическим зигзагообразным узором, вооружен топором, ножом карасукского типа, крюками и деревянным щитом с косой штриховкой. В ушах героя висят большие круглые серьги. (рис. 2.2.6а). Его тело сплошь покрыто татуировкой с изображениями оленей, стремительно несущихся, запрокинув ветвистые спирали рогов. Рисунки на теле должны были придать охотнику стремительную скорость оленя, разящую силу ножа и обеспечить возврат светлого солнца. У носителей пазырыкской и чиндаманьской культур сохранялись представления о первопредке-олене. Отважный воин перед битвой надевал на своего коня «маску оленя с серебряными рогами», чтобы победить или погибнуть и превратиться в духа-хранителя своих родичей [Эрдэнэ-Очир, Худяков, 2016; Ринчен, 1991, с. 46]. Монгольская тамга для меток скота, по форме повторяющая последний завиток на рогах оленя, обращенный кверху, называется гал тамга — знак огня (рис. 2.3.7а) напоминает форму бронзовых карасукских ножей в ножнах (рис. 2.2.6а-б).

Другие формы оленьих рогов, например, молодых пант, также активно используются для создания орнаментальных изображений. Тувинская, казахская, киргизская вышивка со сплошным узором возникла как реконструкция картины леса рогов в оленьем стаде (рис. 2.2.7г, 2.2.8). Завитушки мо-

лодых оленьих пант и олений глаз являются одними из основных формантов в центрально-азиатском орнаменте (рис. 2.2.7а-з).

Устойчивое обращение древних художников к образу оленя, вероятно, должно иметь серьезные основания в мировоззренческой системе кочевников, поскольку оленеводство, связанное с северным оленем (лат. Rangifer tarandus) и охота на благородного оленя (лат. Cervus elaphus) не оставались основой их жизнеобеспечения всегда и везде. Почему же иконографические элементы, связанные с образом оленя, сохраняют свое значение столь длительный исторический период даже в условиях их незначительности в обиходной жизни кочевников Евразии? Вероятно, эти животные имели архаичное культовое значение. Олень был ведущим тотемом на территории нынешней Тывы, на Саяно-Алтае, об этом говорят этнографические реликты представлений о нем. По заключению А.Д. Грача, сопоставившего этнографические и археологические материалы, древние петроглифы отражают тотемистические представления [Грач, 1980, с. 39–43]. Пережиточный пласт тотемистических представлений у алтайцев был зафиксирован Л.П. Потаповым, который установил важнейшие тотемы, бытовавшие некогда на Алтае, — лось, олень, марал, косуля, баран [Потапов 1935: 134-152].

Некоторый свет для понимания феномена может пролить анализ исторической трансформации терминов, обозначавших оленя. У тюркоязычных народов Сибири термин «буура» и близкие ему по звучанию слова употребляются в следующих значениях: у якутов — самец-олень, лось, дикий баран, у тувинцев — самец-лось, у тофаларов — лось, у алтайцев — душа-шкура жертвенной лошади, у кумандинцев — небесные кони. У монголов термин «буура» обозначает верблюда-производителя. Чем вызвано такое смешение понятий, которые четко разделяются у скотоводческих народов? По мнению Н.Я. Марра, словом, обозначавшим оленя, стали называть коней в масках с рогами оленя, надевавшимися им на голову — артефакты были обнаружены при раскопках Первого Пазырыкского кургана [Марр, 1926; Марр, 1929, с. 324; Грязнов, 1950, с. 85, рис. 38, табл. XXIII; Руденко, 1953, табл. XXXI; Грач, 1980, с. 90–91]. Но более того, маски для коней из Больших Пазырыкских курганов увенчаны не только оленьими рогами, но также цельными головками оленя, горного барана, козла, головками мифических птиц [Руденко, 1953, табл. XXII]. Похоже, эти переплетения указывают на взаимоперекрываемость семантической цепочки «олень — горный козел — дикий баран — конь». Эти же животные представлены и среди петроглифов скифского времени, когда родилась полисемантичность термина «буура», объединявшего образы рогатых животных и коня, оленя-марала и горного барана с образом небесного коня. Как считает А.Д. Грач, это отражает «процесс наслоения идеологических воззрений охотников на идеологию скотоводов-коневодов, столь яркие выражения которого прослеживаются на памятниках, оставленных более двух тысячелетий назад, в скифское время, в эпоху рождения и бурного развития кочевого скотоводства» [Грач, 1980, с. 89–91].

Зооморфные истоки монгольской изобразительности и связь со скифо-сибирским звериным стилем

Поклонение перед мощью и силой хищника, быстротой реакции, природной грацией мускулистого тела было присуще искусству народов Центральной Азии издревле. Монголы наследовали территорию, которая входила в эпицентр развития скифо-сибирского звериного стиля. Памятники и реминисценции звериного стиля скифской эпохи и времен хунну, будучи автохтонными для региона, судя по сохранившимся артефактам, продолжали влиять на изобразительное творчество местного населения в течение тысячелетий. Присущий скифо-сибирскому звериному стилю динамизм, лаконичность, а также замкнутость линий изображения сохраняется в монгольском искусстве до сего дня, и это в высшей степени мастерства представлено в буддийских шедеврах Дзанабазара. Как объяснить эту удивительную стойкость древних прин-



Рис.2.2.11а. Барс. Золото, литье, штамповка. Нашивка на одеянии царя и царицы. Длина 1 см. Аржан-2, Тыва. VII в. до н.э. НМРТ, Кызыл



Рис.2.2.11б. Кабан-вепрь, золото, литье. Нашивка на горит для стрел. Длина 1,2 см. Аржаан-2. VII в. до н.э. НМРТ, Кызыл



Рис.2.2.11в. Голова архара. Бронза, литье. VII–V в. до н.э. Монголия, коллекция Д. Батбаяра



Рис.2.2.11г. Кабан-вепрь. Бронза, литье. VII–V в. до н.э. Монголия, коллекция Д. Батбаяра



Рис. 2.2.11д. Пантера. Бронза, литье. Диаметр 25 см. Украшение из кургана Аржан-1, Тыва. XI–VIII в до н.э. НМРТ, Кызыл (вверху)

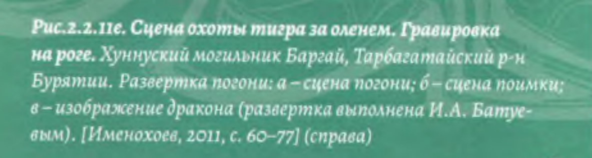


Рис.2.2.11е. Сцена охоты тигра за оленем. Гравировка на роге. Хуннуский могильник Баргай, Тарбагатайский р-н Бурятии. Развертка погони: а – сцена погони; б – сцена поимки; в – изображение дракона (развертка выполнена И.А. Батуевым). [Именохоев, 2011, с. 60–77] (справа)



ципов моделирования и репродукции форм во всех последующих исторических этапах искусства в Монголии? В скифо-сибирском зверином стиле главным героем является животное. Чаще всего это дикий зверь. Каким же образом буддийские божества Дзанабазара, которые суть образ идеального человека, могут быть сравнимы с дикими пантерами, волками, орлами, грифами, оленями, быками в их неизменной борьбе за место под солнцем, а также со множеством других предметов прикладного искусства эпохи бронзы и раннего железа? Чтобы попытаться найти разгадку этой тайны, нужно предпринять детальный разбор иконографических источников художника Дзанабазара.

Несомненно, кочевническая эстетика и автохтонные художественные традиции центральноазиатских, монгольских кузнецов, плотников, швей, вышивальщиц, ковроделов, гончаров и других ремесленников дали новый импульс для приглашенных ремесленников и мастеров буддийского искусства. Кочевники же, поначалу принимая буддизм, «поселили» буддийские божества в свою

окружающую среду и в знак выражения наивысшего почтения *постелили им под ноги* белые войлочные ковры, украшенные традиционным спиралевидным орнаментом, поднесли угощение в своей традиционной монгольской чаше (подробнее к этому вопросу мы еще вернемся в дальнейшем повествовании). Однако для того, чтобы иноземный облик будд стал совершенно монгольским, потребовалось более четырех столетий. За этот период в буддийскую живопись войдут природа Великой Степи, Вечное Синее небо, Солнце и Луна, пологие горы, много прозрачного воздушного пространства, чистые, звонкие краски и, конечно, юрта. Но на ранних этапах внедряются орнаментальные символы и используются привычные технологии кочевнического мира.

Археологические раскопки в местностях Аржан-1 и Аржан-2 на территории современной Республики Тыва, датируемые XI–VIII вв. до н.э., VIII–VII вв. до н.э., обнаружили замечательные образцы прикладного искусства древних мастеров, шедевры скифо-сибирского звериного стиля, технологические приемы и эстетические принципы которых сохраняются у монгольских художников и ремесленников до сего времени. По заключению археологов, для искусства скифского времени характерны устойчивые иконографические схемы изображений животных, которые несли определенную семантическую нагрузку и сохраняли на протяжении многих веков не только архаичную форму, но и семантику. Выделяются, например, «летящий» олень с подогнутыми ногами, стоящие «на цыпочках» и готовые к прыжку олени и другие копытные, свернувшиеся в кольцо хищники, полусвернутые звери, сцены «терзания» копытных хищниками, птицы. Эти образы известны на обширной территории от Ордоса до Минусинской котловины и до Причерноморья [Руденко, 1953; Руденко, 1960; Чугунов, 2011; Грязнов, 1978; Грязнов, 1980; Грач, 1980; Членова, 1984; Завитухина, 1983; Зубков, 2007; Баркова, 1990; Полосьмак, 1994]. Благодаря непотревоженной сохранности кургана Аржан-2 ученые смогли реконструировать структуру кургана, положение всех предметов из захоронения, что позволяет понять назначение вещей и правильнее трактовать, *в частности, изображения животных.* Их значение можно понять из того, как использованы изображения и где расположены — на одежде, головном уборе, колчане, снаряжении лошади, у головы или в ногах погребенного и т.д. Обнаруженная здесь же золотая стружка свидетельствует об их местном производстве специально для погребения. Золотые пластины с изображением лошадей с подогнутыми ногами, вероятно, символ подношения лошадей в жертву, служили заменой живых животных (рис. 2.2.10а). Важно, что изображение золотого оленя «на цыпочках» находилось на головном уборе, вероятно, служило тотемным оберегом, фигурки барсов на верней части одеяния и гривне должны были наделять владельца их силой, гибкостью и отвагой (рис. 2.2.11а). Золотыми фигурками дикого кабана был обшит кожаный горит, колчан для стрел; кабан-вепрь (рис. 2.2.11б) как обладатель двоякой сущности травоядного и грозного клыкастого животного, вероятно, был своеобразным посредником между миром людей, богов и миром загробным, подземельем [Чап, 2019, с. 202–208].

В скифо-сибирском зверином стиле рога оленя-марала изображаются состоящими из S-образных завитков и круглых колец, имеют вид изогнутого стержня с отростками. У северного оленя в искусстве современных народов Сибири стержень рога образует дугу, направленную своей выпуклостью назад, и отростки отходят назад от стержня. Обе архетипические формы присутствуют в изобразительном искусстве центральноазиатских кочевников, в частности, прикладном искусстве монголов. На территории Монголии сохранилось много артефактов синхронной эпохи, их можно увидеть и в государственных музеях, и в частных коллекциях, например, бронзовые литые миниатюры дикого барана и дикого кабана в коллекции Д. Батбаяра (рис. 2.2.11в — г).

Для понимания связи традиционной изобразительности монгольских кочевников с создателями скифо-сибирского стиля очень важно включение в сферу внимания и Ордосской культурной традиции гунно-сарматского времени. По мнению Бариновой,

это также позволяет увязать процессы появления и формирования искусства хунну в Центральноазиатской части евразийского субконтинента [Баринова, 2014]. Памятники ранней эпохи хунну и связанные с их культурой находки позднего этапа Чжаньго (около III в. до н.э.) есть на территории автономного района Внутренняя Монголия (могильники Хулстай, Сигоупань, Алучжайдэн) и провинции Шэньси (пункты Налиньгоуту, Лицзяпань и др.). К более позднему периоду относятся такие памятники, как Юйлунтай, Суцзигоу и Ваэртугоу, аналогии которым были распространены на территории Монголии и Забайкалья [Нестеров, 2015; Ancient Bronzes from China, 2007]. Действительно, ордосские бронзы обнаруживают действие иконографического канона скифо-сибирского звериного стиля, например, бронзовый наконечник посоха в виде фигурки лося «на цыпочках» и др. (рис. 2.2.9в). Автор считает, что примерно в IV в. до н.э. на территорию Ордоса проникали народы, которые позже вошли в состав хуннского племенного союза.

Хотя на рубеже нашей эры в предметах хунуской эпохи наблюдается упрощение форм, тем не менее, очевидно сохранение эстетических предпочтений, а также излюбленных технологий, таких, как литье, металлическая выколотка, насечка по металлу золотом и серебром, инкрустация, окантовка шнуром. Как бы то ни было, замечательная художественная традиция продолжала свою жизнь в среде кочевников Монголии в эпоху хунну и в более поздние времена (Тюркский каганат, Уйгурский каганат). Несомненно существование региональных, хронологических, функциональных и прочих различий в предметах саяно-алтайских, пазырыкских, минусинских, ордосских и других памятников искусства древних кочевников Евразии. Тем не менее, несомненно также их стилистическое, эстетическое и семантико-функциональное единство, сохранение единых архетипов, что создавало общую ритмичность всех изображений.

Объединяет их, в частности, своеобразный мотив сложного завитка (триквестра, как вихреобразной композиции из голов животных и птиц), состоящего из разнонаправленных клювообразных отростков, дополняемых полукруглыми фестонами. S-образные очертания образуют общую архитектонику предметов, либо выступают фоном для изображений, либо являются единственным элементом декора. Завитки могут образовывать пламевидные или каплевидные формы, прорези, чешуйчатый узор. При более дробном членении изображений выделяется запятовидный элемент [Чугунов, 2011, с. 52–54]. При этом предметы прикладного искусства из погребений коррелируют с образцами местных наскальных изображений. Любопытным представляется использование в предметах из кургана Аржан-2 эмалевых вставок из литьевого стекла. При этом найдены следы местного производства многочисленных одноцветных бус из стекла в кочевнических комплексах, что свидетельствует о владении кочевниками ремеслом простейшего стеклоделия [Галибин, 2001 Курочкин, 1993, с. 32; Минасян, 2004 б, с. 70–71]. Трасологическими исследованиями зафиксировано, что многие изделия комплекса произведены специально для погребального ритуала недалеко от места захоронения [Минасян, 2004 а, с. 44].

Результаты генетических анализов современных ученых доказывают, что скифы появились в результате смешения скотоводов позднего бронзового века с локальными группами различного происхождения. То есть скифы представляли собой несколько гетерогенных групп насельников евразийской степи. В частности, саки тагарской культуры в Сибири, саки центральной степи и саки тянь-шанского региона были группами, возникшими из-за смешения между группами скотоводов позднего бронзового века и охотниками-собирателями Внутренней Азии. А западные или «венгерские» скифы, наоборот, получали приток генов от групп земледельцев Европы. Возникшие очень сильные различия у потомков скифов объясняются отсутствием интенсивного обмена генами между отдельными группами. Генетически скифы имели различное происхождение, предками их были скотоводы позднего бронзового века, европейские земледельцы и охотники-собиратели юга Сибири [Damgaard, March & others, 2018].

Каким бы ни был этногенетический состав создателей скифо-сибирского звериного стиля, бесспорным остается то, что скифы были кочевниками, и предметы, которыми они пользовались, отражают кочевническую эстетику и мировоззрение охотника и воина. Не случайно, что одним из главных отличий древнеиранского влияния от эллинского, как и древнеиндийского был, по заключению, известного тибетолога Б.И. Кузнецова, тип жизнеобеспечения, отражавшийся на характере ритуалов. Цитируя древнегреческого автора Геродота V в. до н.э., он отмечает нравы и обычаи персов, у которых «ставить кумиры, сооружать храмы и алтари у них не дозволяется», «в обычае приносить Зевсу жертвы на высочайших горах, причем Зевсом они называют весь свод небесный.... Они почитают также Солнце, которое они называют Митрой, Луной, Афродитой, Огнем, Землей, Ветром и Водой», и «...кто желает принести жертву какому-нибудь божеству, тот, украсив себя тиарой, наичаще миртовой веткой, отводит животное на чистое место и там молится божеству» [Кузнецов, 1998, с. 116].



Рис.2.2.12а. Образец монгольского орнамента. Художник Манибадар Д. 1950 г. Бумага, гуашь. *Монголия. Фрагмент. Музей искусств народов Востока, Москва. Фото С.С. (вверху)*

Рис.2.2.12б. Фрагмент узора монгольского коврика. Мастера Гялав Ч., Чойндом Ч. 1948 г. *Монголия. Х/б, шелк, вышивка. Музей искусств народов Востока, Москва. Фото С.С. (след. стр.)*

Художественные и ремесленные традиции центральноазиатских кочевников и их культурных наследников, монгольских народов, обнаруживают невероятную стойкость и живучесть на протяжении тысячелетий. Природа аридных зон приучает растительный и животный мир степей и пустынь сберегать потенциал в длительные периоды смертельной засухи, чтобы в благоприятные моменты они нашли в себе силы зацвести, расправиться в полную мощь и красоту и дать продолжение жизни своему роду и виду. Так и мастера Великой Степи хранят коды древнего искусства, которые в тяжелую эпоху сворачиваются в орнаментальный узор, молчаливый для чужака, но понятный каждому внутри этой культуры. Но как только созревают условия, раскрывается все многообразие и богатство причудливой фантазии, накопленной по крупицам за долгий период тяжких, неприметных трудов. Художники древности, высекая и рисуя изображения на камнях, передавали наиболее характерные черты животных, по которым и сейчас можно определить их биологический вид. Поэтому мы узнаем в петроглифах Монголии все тех же ее обитателей: дикого козла (монг. *янгир*, лат. *Capra sibirica*), горного барана архáра (монг. *аргаль хонь*, лат. *Ovis ammon*), благородного оленя (монг. *буга*, лат. *Cervus elaphus*), лося (монг. *хандгай*, лат. *Alces*), северного оленя (монг. *цаа*, лат. *Rangifer tarandus*), верблюда-бактрианца (монг. *хавтгай / тэмээн*, лат. *Camelus bactrianus*), яка (монг. сарлык, лат. Bos grunniens), снежного барса (монг. *ирбис* лат. *Uncia uncia*), дикого кабана (монг. *бодон*, лат. *Sus scrofa*) и др.

На территории Центральной Азии и Монголии много памятников скифо-сибирского звериного стиля, для которого очень характерно изображение сцен охоты хищных зверей на травоядных животных, так называемых «сцен терзания». Сцепившиеся дикие звери отражают общую суть бытия в природе, единства и борьбы противоположностей, где побеждает сильнейший, а спасается са-





Рис.2.2.13а. Войлочный стеганый ковер в тувинской юрте. Середина XX века. *Национальный музей Республики Тыва, постоянная экспозиция. г. Кызыл*

Рис. 2.2.13б. Войлочный хуннуский ковер из кургана Ноин-ула. Монголия. II в. до н.э. – II в.н.э. *Эрмитаж, С-Петербург. Спиралевидная стежка занимает центральное поле*

Табл. 2.2.14. Стежка войлочных ковров из курганов Ноин-уулы (I до н.э. – I в.н.э.)



Рис.2.2.14а. Стежка на войлочном ковре, вид изнанки. Ноин-уула, курган №6. [Руденко, 1962, рис. 49]



Рис.2.2.14б. Спиральная стежка в центре ковра [Руденко, 1962, табл. XLI]



Рис.2.2.14в. Ромбообразный рисунок стежки на войлоке [Руденко, 1962, табл. V, 2]

Табл.2.2.15. Образцы орнамента стежкой по войлоку, выполненные современными монгольскими мастерами Ц.-О. Батсайханом и Д. Цэндсурэн. Фото Ц.-О. Батсайхана



Рис.2.2.15а. Трансформированная спираль в центре и монгольский меандр (монг. алха)



Рис.2.2.15б. Спирали, образующие символ бесконечности (монг. улзий угалз)

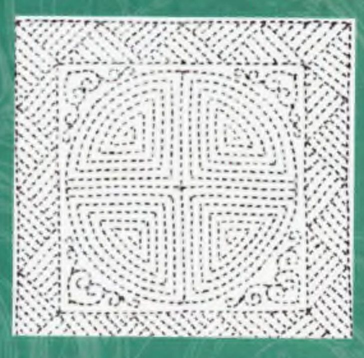


Рис.2.2.15в. Трансформированная спираль в центре и прямоугольная плетенка из параллельных линий



Рис. 2.2.15г. Множество спиралей со знаком свастики (монг. хас тамга)



Рис.2.2.15д. Имитация плетения из прямых линий



Рис.2.2.15е. Стеганный войлочный ковер, выполненный Д. Цэндсурэн, руководителем «Мөнгөн САВАА ТББ».



Рис. 2.2.16а. Портреты Туг-Тэмур Джаягату-хагана (1304–332) и его брата Хутухту-Хушила-хагана (1300–1329). Мандала Ваджрабхайравы, фрагмент. *Музей Метрополитен, Нью-Йорк. [https://www.metmuseum.org/art/] (слева)*

Рис. 2.2.16б. Портреты ханских жен, Бабуш-хатун (ум. 1330) и Будашири-хатун (1307–1340). Мандала Ваджрабхайравы, фрагмент. *Музей Метрополитен, Нью-Йорк [https://www.metmuseum.org/art/] (вверху)*



Рис. 2.2.17а. Курукулли. Тангка из Хара-хото, шелк, XIII — XIV вв. Эрмитаж, СПб. [Самосюк, 2006, кат. 168]



Рис. 2.2.17б. Курукулли из Хара-хото. XIII–XIV вв., фрагмент, фон тангка



Рис. 2.2.17в. Курукулли из Хара-хото. XIII–XIV вв. Запятаеобразный элемент, из которого состоит орнамент фона. Прорисовка С.С.



Рис. 2.2.17г. Ачала. Тангка из Хара-хото, шелк, XIII–XIV вв. Эрмитаж, СПб. [Самосюк, 2006, кат. 169]



Рис. 2.2.17д. Лама-донатор в монгольской шапочке (монг. шовгор малгай). Фрагмент, тангка «Ачала» из Хара-хото, нижний левый угол



Рис. 2.3.17е. Зимний вариант монгольской шапочки оторочен мехом. Амгалан-лама из монастыря Гандан-хайд, Улан-Батор, Монголия. Фото С.С. Февраль 2017 г.



Рис. 2.2.17ж. Лама в монгольской шапочке (шовгор малгай). Фрагмент тангка «Курукулли» из Хара-хото, нижний левый угол



Рис. 2.2.17з. Ачала. Тангка из Хара-хото, фрагмент, внизу справа: лама в монгольской шапочке (монг. шовгор малгай)

Рис. 2.2.17ё. Монгольский лама в шапочке шовгор малгай у ворот храма. Угтаал сангийн хийд. Среднегобийский аймак, сомон Эрдэнэдалай. Фото С.С. Август 2010 г.



Рис. 2.2.18а. Белый коврик со спиральным орнаментом под ногами бодхисаттвы-спутника справа. Фрагмент цакли: Будда Амитабха со спутниками.



Рис. 2.2.18б. Белый коврик со спиральным орнаментом под ногами бодхисаттвы-спутника справа. Фрагмент цакли: Будда Амитабха со спутниками.



Рис. 2.2.18в. Монгольский правитель Хубилай-хан (1215–1294). Цакли, холст, минеральный пигмент. XIII — XIV вв. Частная коллекция [Casey 2014, илл. 54]



Рис. 2.2.18г. Сакьяпа-лама со спутниками. Цакли, холст, минеральный пигмент. XIII –XIV вв. Частная коллекция [Casey, 2014, илл. 53]



Рис. 2.2.18д. Орнамент на одеянии состоит из элементов «эрхий» или «эвэр». Цакли «Монгольский хан», фрагмент [Casey, 2014, илл. 54]



Рис. 2.2.18е. Фон тангка со спиральным рисунком. Фрагмент цакли Сакьяпа-лама со спутниками» [Casey, 2014, илл. 53]

мый быстрый и ловкий. Проходит сезонный цикл — и снова все повторяется из года в год, пока светит солнце и всходит луна на небе.

Искусство скифо-сибирского звериного стиля — это гимн силе и грации диких животных, оно отражает эстетику человека-охотника. С развитием кочевого скотоводства в Центральной Азии появляются параллельные мотивы — приумножения прирученных животных: овец, коз, верблюдов, коров и лошадей. Особое значение, судя по изобразительному материалу, придается баранам, козлам и оленям-самцам. Реалистические изображения петроглифов уходят в орнаментальные символы животных на предметах обихода. Так, рогообразные завитки баранов и коз, панты и глаза оленя заполняют пространство войлочных ковров, мебели, домашней утвари, одежды, украшений кочевников Центральной Азии. С принятием буддизма благожелательная символика кочевников-скотоводов про-

никает в буддийское искусство, традиционная центральноазиатская орнаментика становится органичным фоном буддийских божеств, узором на их одеяниях, украшениях, базовым формантом их физического облика. Особенно заметным это становится с усилением политической позиции монголов в XIII–XIV вв.

Несмотря на разные технологии, материалы, место и время создания визуальных образов животных, относимых к скифо-сибирскому звериному стилю, художники используют одни и те же графические и пластические архетипы и элементы, например, запятообразный завиток, который монголы называют «эрхи тамга».

Орнамент войлочных ковров как иконографический источник

Множество примеров спирально-коврового фона будд и божеств, а также широкий ареал их распространения в буддийском изобразительном искусстве XIII–XIV веков свидетельствуют об имперском размахе явления. Это такие памятники искусства Ваджраяны, как тангка-гобен Мандала Ваджрабхайравы в музее Метрополитен, тангка-гобелен Зеленая Тара в музее искусств Сан-Франциско, тангка на холсте Вирупы, удерживающего солнце, из коллекции Кроноса, глиняные скульптуры мандалы Гунрик монастыря Кьянгбу на юге Тибета, настенная роспись в монастыре Шалу, некоторые тангка из Хара-Хото, каменные барельефы в воротах Великой Китайской стены 1343–1345 годов и т.д. и т.п. Надо сказать, непальская живописная традиция тоже включала расписной фон, при этом он был очень густым, насыщенным орнаментикой, и в нем тоже присутствовали спиралеобразные детали [Syrtypova, 2019, с. 13–19]. Однако в монгольскую эпоху Юань изменились акценты, спиралевидный фон стал очень отчетливым, рельефным, он «получил» самостоятельную роль, стал однозначным, без дробности и многоформности, округлые завитки перестали быть флористичными — они приобрели зооморфные очертания рогов горных козлов, самцов-баранов и оленей. Этот фон стал напоминать традиционный центральноазиатский ковер.

В 130 км к северу от столицы Монголии есть местность, называемая Ноин-ула (монг. *Ноён-уул*), что значит «гора-господин». Здесь в верховьях реки Хараа, во впадине Судзуктэ (монг. Сужигт), что значит «религиозная», в 1912 году техник-золотоискатель А.Я. Баллод случайно обнаружил древние хуннуские захоронения, их раскопками в 1924–1925 годах занимались С.А. Кондратьев и С.А. Теплоухов в рамках экспедиции П.К. Козлова, в 1926–1927 годах исследования продолжены А.Д. Симуковым и Г.И. Боровко, затем в 2006 году — Н.В. Полосьмак. Предметы прикладного искусства из хуннуских захоронений несут богатейшую информацию и относятся специалистами к скифо-сибирскому звериному стилю. Несмотря на самые разные толкования о происхождении предметов, технологии и образные сюжеты произведений не являются чужеродными для данного региона. Более того, современные монгольские художники с удовольствием ретранслируют привычные и понятные для них паттерны, что уже является обширной темой для исследования.

Войлочные ковры со спиралевидным круглым орнаментом, заполняющим всю поверхность, были непременным атрибутом жилища степного кочевника на протяжении многих сотен лет. Они являлись продуктом кочевого скотоводства и отражением этого типа жизнеобеспечения. Ковер был актуален две тысячи лет назад в жилищах хунну (рис. 2.3.12б) и привычен до середины прошлого века в бурятской [Бурятский орнамент…,1992] и тувинской юрте (рис. 2.3.12а). Технология изготовления ковра из шерсти включала в себя нанесение рисунка стежкой, аппликацией и вышивкой. Эти приемы используются монгольскими мастерами и сегодня.

Центральную часть ноин-уульского войлочного ковра занимают концентрические равномерные спирали, которые изображают воду, вечный источник жизни на земле. На бордюре, или по берегам этих вод изображены пары сражающихся в смертельной схватке животных — хищника и травоядно-



Рис. 2.2.19а. Декоративная розетка. Золото, бирюза. Диаметр 0,9 см. Эпоха хунну. Курган 20, Гол мод, Архангай аймак, Монголия. [Hunnugiyn uv, 2011, № 113]

Рис 2.2.19б. Восьми-лепестковая розетка. Фрагмент колье. Скульптура Дзанабазара. Будда Амитабха. Золоченая бронза. ЗДУМ, Монголия

Рис. 2.2.19в. Декоративный элемент нашивки на одежде эпохи хунну [Hunnugiyn uv, 2011]

Рис. 2.2.19г. Шести-лепестковая резная розетка. Фрагмент колье. Скульптура Дзанабазара. Будда Амитаюс. Золоченая бронза. НМРБ, Улан-Удэ, Бурятия

Рис. 2.2.19д. Элемент крепления хуннуской повозки в форме цветочной розетки. Бронза [Hunnugiyn uv, 2011]

Рис. 2.2.19е. Десяти-лепестковая розетка. Фрагмент колье. Скульптуры Дзанабазара,. Будда Амитаюс. Золоченая бронза. НМРБ, Улан-Удэ, Бурятия

Рис. 2.2.19ж. Шести- и трех-лепестковые декоративные заклепки колесницы хунну (I до н.э. — I н.э.) [Hunnugiyn uv, 2011]

Рис. 2.2.19з. Цветочная розетка на поясной гирлянде. Фрагмент скульптуры Дзанабазара. Будда Амитабха. Золоченая бронза. ЗДУМ, Монголия



Рис. 2.2.20а. Цветущий монгольский миндаль (лат. Amygdalus pedunculata, монг. гуйлс, тиб. kham-bu). [www.orinina.ru]



Рис. 2.2.20б. Цветущий шиповник (лат. Rosa sp., монг. нохойн хушуу). Фото С.С.



Рис. 2.2.20в. Абрикос сибирский (монг. буйлс, лат. Armeniaca sibirica). [www. visitchita.ru]



Рис. 2.2.20г. Хризантема Завадского (лат. Chrysanthemum zawadsii). Фото С.С.



Рис. 2.2.20д. Потаниния монгольская (лат. Potanini mongolica хулан, монг. хойрго) на почтовой марке



Рис. 2.2.20е. Эдельвейс (лат. leontopodium, монг. цагаан уулт). Фото С. С.

го. Образ борьбы за жизнь, стремительного движения передан в пропорции алгоритмической спирали. В промежутках сражающихся дихотомий изображены архаичные образы древа жизни. Завораживающая притягательность этого древнего ковра кроется в органичном сочетании вечного и стремительно меняющегося.

Спирали в центре ковра могут трактоваться как изображение воды, морских волн. Сцены со сражающимися животными на бордюрах ковра являются картиной жизни на земле, ее зарождения из глубин изначального моря, извечного круговорота, естественной борьбы и единства противоположностей в природе. Вода, занимая центральное пространство, остается источником жизни, процветания и символом благопожелания.

Стежка как технология создания орнамента

Традиция декоративно-прикладной стежки войлочных ковров сохранялась непрерывно в течение тысячелетий. Для простежки ковров использовались сухожильные нити, что придавало особую прочность изделию. Стежка центральной части ковров создает своеобразный узор из спиралей, иногда спираль может трансформироваться в прямоугольные, квадратные фигуры. Кайма также простегивается, в хуннуских экземплярах археологических находок использована двойная сученая шерстяная нить. Техника шва, как ее называет Руденко, — шитье «вперед иголку» [Руденко, 1962]. Народный орнамент — это один из самых



***Рис. 2.2.21а. Горноколосник** (**лат.** Orostachys spinosa; **монг.** Үлд өвс) — **прообраз шарообразного лотосового пьедестала божеств Дзанабазара.** Фото www.na-dache.pro*



***Рис. 2.2.21в. Постамент бодхисаттвы Манджушри. Фрагмент скульптуры Дзанабазара.** ЗДУМ, Улан-Батор, Монголия. Фото С.С.*

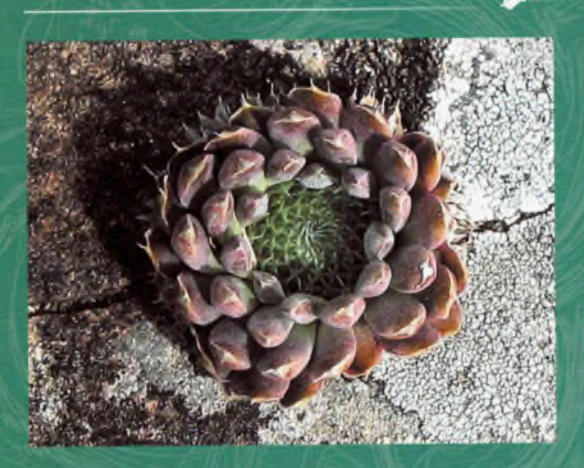


***Рис. 2.2.21б. Раскрытая чашечка горноколосника, обитателя сухих степей и полупустынь Монголии — готовый лотосовый трон для буддийского божества.** Фото С.С. Монголия. Лето 2019 г.*



***Рис. 2.2.21д. Лотосовый постамент Белой Тары. Фрагмент скульптуры Белой Тары Дзанабазара.** ЗДУМ, Улан-Батор. Фото С.С.*



***Рис. 2.2.21г. Постамент Будды Амитаюса. Фрагмент скульптуры Дзанабазара. Золоченая бронза.** НМРБ, Улан-Удэ, Бурятия*



Рис. 2.2.22а. Семенник, или шишка сибирского кедра, разные ракурсы которой послужили прообразом дзанабазаровских лотосов «самар дэлбэ» (лепестки шишки с орехами). Фото С.С.



Рис. 2.2.22б. Постамент Будды Акшобхьи. Фрагмент скульптуры Дзанабазара. Золоченая бронза. МИИД, Улан-Батор, Монголия. Фото С.С.



Рис. 2.2.22в. Лотосовый пьедестал Татхагата Вайрочаны. Фрагмент скульптуры Дзанабазара. Золоченая бронза. **ЗДУМ, Улан-Батор**



Рис. 2.2.22г. Лотосовый постамент ламы. Фрагмент скульптуры Автопортрет Дзаабазара в облике Ваджрадхары нирманакайя. Золоченая бронза. Китай, частная коллекция



Рис. 2.2.22д. Молодая шишка, семенник кедрового дерева



Рис. 2.2.22е. Бутон лотоса, атрибут Зеленой Тары. Фрагмент скульптуры Дзанабазара. Золоченая бронза. Музей-дворец Богдо-хана, Улан-Батор, Монголия

стойких этнокультурных маркеров, социальное явление, сохраняющее свои древнейшие черты и назначения. Этнический орнамент сравним с самыми архаичными религиозными культами. Во всяком случае, ноин-уулинские находки эпохи хунну выглядят для сегодняшней Монголии вполне актуально, а материал, принципы и технические приемы этого древнего искусства остаются в живой практике монгольских кочевников и ремесленников.

Название войлочного ковра, монгольское слово *ширдэг* происходит от глагола *ширэх*, что значить стегать, простегивать, прошивать частыми стежками, скрепляя многослойный материал для придания изделию крепости и стойкости к износу. Обязательные элементы в структуре стежки войлочного ковра — центральная часть с общим мотивом ӧrü̆ / ü̆rü̆ /tö̆b — центр, середина, ő̆nčü̆g bulung — узловые углы; emjeyeri / kő̆bü̆ge / matir — обшивка края. Войлочные ковры и стеганые изделия практичны и пользуются спросом у монголов, поэтому технологии стежки актуальны и живы в современной Монголии. Такие вещи можно купить или заказать сегодня, например, у Батсайхана Ц.-О. (Ширмэл ширдэг, эсгий урлал-the Mongolian antique handmade shirdeg — carpet. см. табл. 1). Как правило, мастера сохраняют традиционные элементы орнамента и создают свои композиции узоров из архетипических элементов. Заметим, что фигуры круга и спиралей трансформируются в изделиях в квадрат и прямоугольные элементы.



Рис. 2.2.23а. Жест руки с поднятым большим пальцем (монг. эрхий) — знак поощрения, искусности и созидательной силы человека



Рис. 2.2.23б. Знак тамги «эрхий»



Рис. 2.2.23в. Фрагмент, декор трона. Тангка Автопортрет Дзанабазара. Завиток «эрхий» — базовый элемент орнаментации в произведениях Дзанабазара

Матрасы и ковры делали из нескольких слоев войлока и простегивали не только для прочности: стежка создавала также узор, орнамент, рисунок, символика которых, или духовное наполнение, должны были служить укреплению основы жизни, здоровью и благополучию пользователей этих предметов. На коврах кочевники спали, сидели, ходили, принимали пищу и т.д. при минимуме мебели и домашней утвари, т.е. проводили весьма важную часть своей жизни. Собственно, площадь ковра как места обитания человека должна была повторять мироздание в миниатюре. Поэтому рисунок на ковре в сжатой форме дает нам представление о миропорядке, как его воспринимал кочевник. Благоприятная знаковая система ковра была чрезвычайно важна — это как бы создавало импульс для синхронного отражения правильного посыла в окружающий мир, который возвращается по принципу кармы, иже, воздаяния / бумеранга / сохранения энергии и т.п.

Этнический орнамент в буддийских изображениях

Орнамент создается ритмичным повтором базового элемента. Удивительно, насколько богат и многообразен может быть орнаментальный рисунок монгольских ковров при том, что их основой являются весьма экономные и очень простые средства — круг, кольцо, спираль, волнообразная линия, зигзаг (монг. онги, хөрөл, эрхий, гулз, гурвалжин), из которых создаются бесконечные вариации — рог, морда, нос, глаз, кольчуга, пасть, монета, топор, колесо со спицами, решетка стены юрты, овал, свастика, узел счастья, муравей, верблюд и т.д. (монг. эвэр, хошуу, хамар, нүд, хөө хуяг, тагнай, зоос, алхан, тоонолжин, хана, өндгөвч, хас, үлзий шургуулга, шорголжин хумс, тэмээ г.м.).

Нельзя сказать, что спиралеобразный орнамент отсутствовал в буддийском изобразительном искусстве до монгольской эпохи. Спираль — универсальный архетип всех жизненных форм, протоформа на планете Земля, об этом будет еще сказано ниже. Спиральный орнамент был свойственен непальскому стилю, ставшему главным послом буддийской эстетики и художественного мастерства для монголов в средние века. Но до XIII в. растительный орнамент т.н. «виноградной лозы» был приглушенным и почти незаметным. Он едва просматривался за спинами божеств на обивке в спинках тронов или обрамлял ореолы божеств (прабхамандала, торана, мандорла) узкой ленточной аркой. Непальские мастера изображали закрученные спиралями хвосты макара-нага на спинках тронов, но эти завитки имели много тонких острых,



Рис. 2.2.24а. Декор монгольского халата из захоронения в Бухиин Хушуу. Фрагмент дээли эпохи Юань, XIII–XIV в. *Национальный музей Монголии, Улан-Батор*



Рис. 2.2.24б. Железное стремя эпохи Юань, XIII–XIV вв. *Монголия, Сухэбаторский аймак, Таван толгой, курган 59*



Рис. 2.2.24в. Золотая насечка с волнистым и роговидным орнаментом. Фрагмент стремени. *Монголия, Сухэбаторский аймак, Таван толгой, курган 59*



Рис. 2.2.24г. Один из Восьми благих символов буддизма, дхармачакра, размещенная на лотосе. Фрагмент архитектурного глиняного декора из монастыря Сарьдагийн хийд (1654–1688)



Рис. 2.2.24д. Узор на одеянии ламы. Тангка Дзанабазара «Автопортрет, Совершенство трикайи». Шелк, минеральный пигмент. *Коллекция Б. Амарсаны. Улан-Батор, Монголия*



Рис. 2.2.24е. Изображение драгоценностей на стенке субургана. Субурган Дзанабазара, Золоченая бронза, литье. *МИИД, Улан-Батор*

«травянистых» окончаний. Им не была свойственна обтекаемая, объемная замкнутость, характерная для кочевнического зооморфного стиля. В целом декор средневекового непальского стиля всегда сложносоставной, он изобилует сочетанием разнообразных мелких деталей, совмещающих геометрические, линейные, растительные, зооморфные и другие формы. Яркий пример — известные тангка (Ратнасамбхава и др.) неварской традиции 1250 года в Музее искусств в Лос-Анджелесе, опубликованные в разных изданиях [Pratapaditya, 1990].

В эпоху монгольского правления в Пекине в XIII–XIV вв. круглый орнамент со спиралевидной структурой рисунка стал занимать четкие графические и доминантные пространственные позиции в буддийском



Рис. 2.2.25а. Серьга со вставками и зернью. Золото, бирюза. Эпоха хунну (I до н.э. — I н.э.). *Курган 17, Тамирын Улаан-хошуун, Монголия, [Catalog of the exhibition, 2015]*

Рис. 2.2.25б. Декоративная застежка. Золото, бирюза. Выколотка, зернь. Длина 1,1 см. Лицевая и оборотная стороны. Эпоха хунну (I до н.э. - I н.э.). *Курган 20, Гол мод, Архангай аймак, Монголия [Catalog of the exhibition, 2015, № 113б]*

изобразительном искусстве Ваджраяны. Эта тенденция имела продолжение даже в эпоху ранних правителей династии Мин, которых ханьские соотечественники обвиняли в приверженности к монгольским привычкам. Это особенно заметно на некоторых памятниках периода Юнлэ (1403–1424). Свидетельством влияния монголов (в частности, доминанты круглого орнамента) служат памятники в некоторых тибетских монастырях. К сожалению, многие из них безвозвратно утрачены в период культурной революции в Китае, но сохранились фотографии и описания ученых. Например, на юге Тибета, в провинции Цанг, недалеко от монастыря Дронзе (тиб. 'brong rtse) до культурной революции существовал монастырь «Новая астрология» (тиб. Rtsis gnas gsar), в комплекс которого входил храм под названием «Монгольская крыша» (тиб. hor phibs).

Специфичны скульптуры в монастыре Кьянбу (тиб. rkyang bu) провинции Цанг Южного Тибета. Их особенности: 1) прабхамандала божеств имеют спиральный орнамент, они выполнены в технике выколотки из медных листов и прежде были покрыты позолотой; 2) одеяния глиняных скульптур в храмах украшены круглоузорным орнаментом. К сожалению, эти монастыри были разрушены, но сохранились фотографии, сделанные в 1937 г. Фоско Мараини. В храме Гунрик (тиб. rnam par snang mdzad lha khang / kun rig lha khang) на верхнем этаже были представлены коронованные божества мандалы Гунрик, вылепленные из глины на деревянной арматуре, покрытые штукатуркой и раскрашенные: четырехликий Сарвавид Вайрочана, Акшобхья, Амогхасиддхи, Амитабха, Ратнасамбхава и божества свиты, выполненные в той же технике. На пьедесталах двух бронзовых статуй XI–XII вв. (стоящие Авалокитешвара и Праджняпарамита) этого храма была надпись о том, что родовитый настоятель из Самады заказал великому брахманскому мастеру Мати родом из Pantsora статуи трех духовных семейств — Манджушри, Ваджрапани и Авалокитешвары. Также надпись гласила, что «мастер Мати был избран из множества разноязычных мастеров, прибывших по своей воле и согласно вероисповеданию в Центральный и Южный Тибет. Орнамент с кругами на одеяниях божеств, так же, как и глиняные божества Гунрик, был сделан *по желанию заказчика*» (курсив С.С.). То есть заказ монгольского патрона, вероятно, согласно его описанию был исполнен приглашенным иностранным мастером.

Этот монастырь Кьянбу был построен в XI в., но реставрировался Гунга Лодой Гьялценом (kundga'a blos gros rgyal mtshan, 1310–1358), представителем школы Сакья, что означало патронаж монгольского правящего двора. Туччи даже сомневался, следует ли датировать глиняные скульптуры XI веком, и в конце концов предположил, что они были просто «переодеты» в одеяния с круглым узором «согласно тенденциям и предпочтениям заказчика XIV века» [Schroeder, 2001, p. 844–848; Tucci, 1988, p. 93–122]. То же самое можно сказать и о прабхамандалах Татхагата будд, их стиль имеет неварские черты XIII–XIV вв., но не западноиндийские XI–XII вв.

Довольно хорошо известна тангка-гобелен «Мандала Ваджрабхайравы» (ее раз-

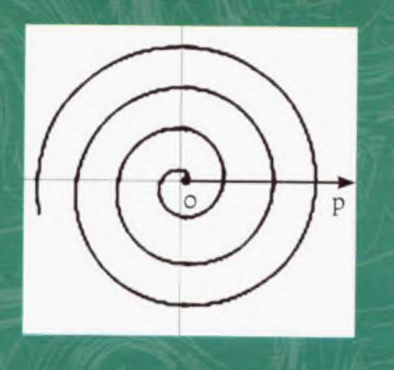


Рис. 2.2.26а. Спираль Архимеда — это траектория равномерного ритмичного движения

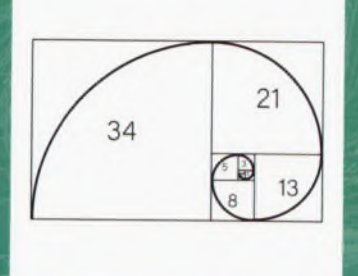


Рис. 2.2.26в. Логарифмическая спираль (Фибоначчи) — это траектория движения с равномерно нарастающей скоростью



Рис. 2.2.26в. Данный вид спирали — самый распространенный в природе

меры — 245,5×209 см., с обрамлением — 288,3×229,9 см., вес — 104,5 кг), датируемая 1330–1332 годами, хранится она в американском музее Метрополитен. Произведение эпохи Юань (1271–1368) отмечено признаками монгольского влияния в иконографии и пропорциях главного божества. Более того, на нем изображены донаторы в монгольских одеждах, а весь фон тангка покрыт концентрическим ковровым орнаментом. В левом нижнем углу изображены Туг-Тэмур Джаягату-хаган (1304–1332) и его брат Хутухту-Хушила-хаган (1300–1329), их имена написаны по-тибетски на отдельных желтых табличках над их головами (тиб. rGyal po Thug the mur; Gyal bu Ko shi la). В правом углу изображены их жены — Бабуша-хатун и Будашири-хатун, их имена также указаны на табличках (тиб. dPon mo 'Bha bu cha; dPon mo bHu dha shri) (рис. 2.2.16а–б).

Элементы, составляющие орнамент, — легко узнаваемые рожки животных, привычные для искусства центральноазиатских кочевников. На первый взгляд они создают впечатление растительного орнамента с непальских изображений. Но в отличие от них зооморфные узоры тангка имеют более округлые, объемные формы без тонких ответвлений, все линии имеют замкнутый характер (рис. 2.2.3д.).

Примеры влияния «ковровой традиции» есть среди предметов из древнего города Хара-Хото в оазисе реки Эдзин-гол посреди пустыни Гоби, который служил столицей разных степных государств. Это тангка богини Курукулли и божества Ачалы (рис. 2.2.17). Красная трехглазая четырехрукая Курукулла стоит на левой ноге и попирает лежащую человеческую фигуру, руками натягивает увитый цветами лук. В пользу монгольского происхождения, во всяком случае, заказчика этих тангка, говорят изображения лам в их нижних углах. На ламах специфические желтые шапочки с острым верхом и поднятыми бортиками, такие шапочки (монг. шовгор малгай) носят монгольские ламы и по сей день (рис. 2.2.17д–е). Зимний вариант шапочки может иметь меховую оторочку. Любопытно, что на тангка Курукуллы в ряду подношений *шести драгоценностей царя* изображено *дерево исполнения желаний* (тиб. *dpags bsams bjon bsang*), и оно имеет архаичный облик древа жизни с хуннуского ковра Ноин-уулы.

Очень любопытные элементы монгольской традиции обнаруживаются на живописных памятниках XIII–XIV вв., которые опубликовал Дж. Кэсэй. Это коллекция *цакли*, миниатюрные образа буддийских божеств размером примерно 16×17 см. Автор определяет одну часть рисунков как неполный

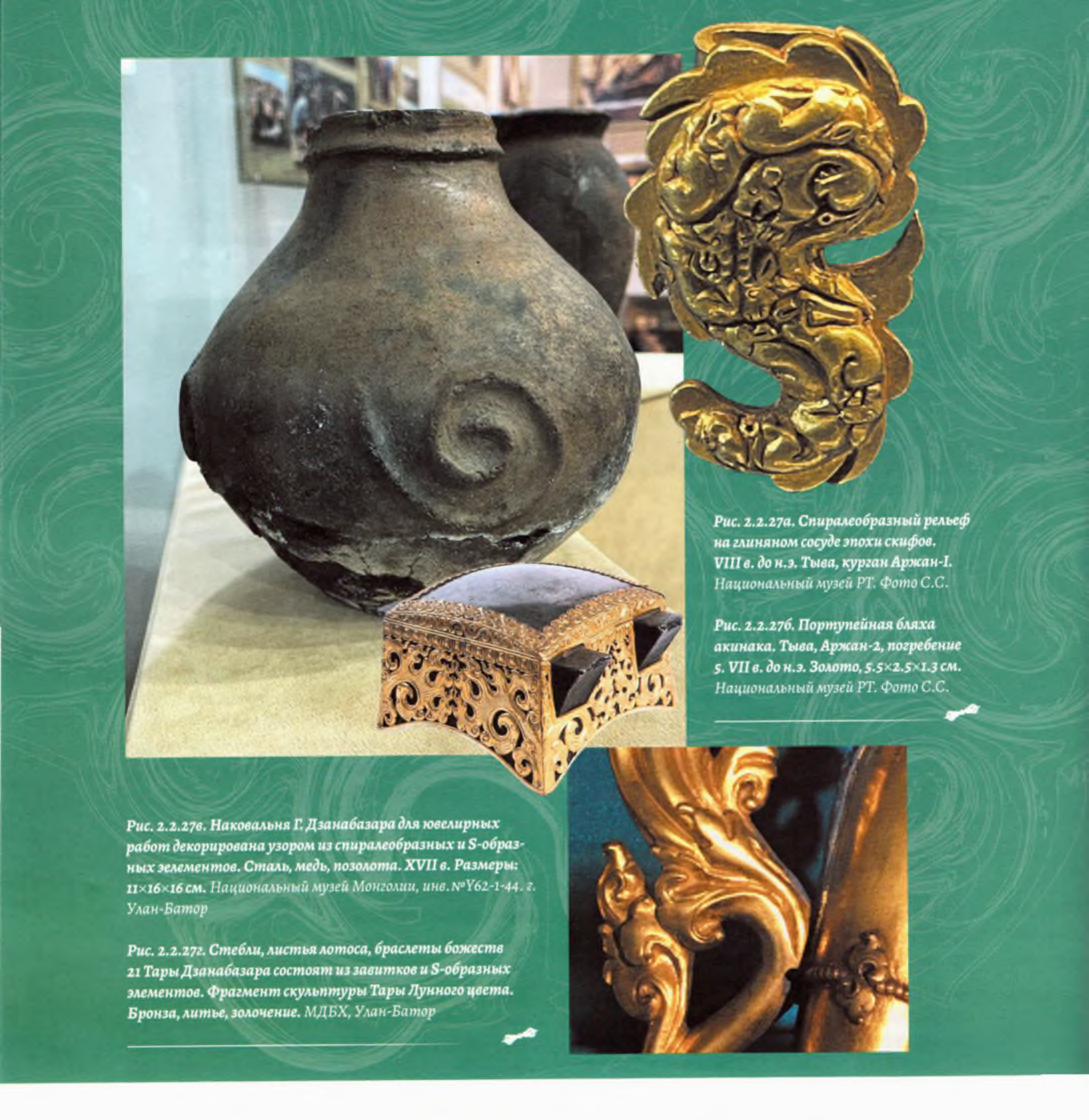


Рис. 2.2.27а. Спиралеобразный рельеф на глиняном сосуде эпохи скифов. VIII в. до н.э. Тыва, курган Аржан-I. *Национальный музей РТ. Фото С.С.*

Рис. 2.2.27б. Портупейная бляха акинака. Тыва, Аржан-2, погребение 5. VII в. до н.э. Золото, 5.5×2.5×1.3 см. *Национальный музей РТ. Фото С.С.*

Рис. 2.2.27в. Наковальня Г. Дзанабазара для ювелирных работ декорирована узором из спиралеобразных и S-образных элементов. Сталь, медь, позолота. XVII в. Размеры: 11×16×16 см. *Национальный музей Монголии, инв. №Y62-1-44. г. Улан-Батор*

Рис. 2.2.27г. Стебли, листья лотоса, браслеты божеств 21 Тары Дзанабазара состоят из завитков и S-образных элементов. Фрагмент скульптуры Тары Лунного цвета. Бронза, литье, золочение. *МДБХ, Улан-Батор*

комплект божеств мандалы Будды Медицины и вторую часть как комплект Шестнадцати Бодхисаттв. Вероятно, они использовались для ритуалов посвящения именитых особ монгольского двора [Casey, 2014], которые на первый взгляд малозаметны. Кэсэй приводит ряд любопытных наблюдений об особенностях сино-гималайского стиля в юаньмонгольский период, но не рассматривает орнаментальный декор описываемых тангка. Мы видим, что в целом и цветовая палитра с преобладанием красного, и композиция, довлеющая к квадратным пропорциям, и тонкие черты лиц будд и т.д.

сохраняют черты непальского, центрально-тибетского характера. Однако декор цакли совмещает непальские, китайские и монгольские традиции.

Во-первых, очень важно, что на изображениях персонажей со спутниками, стоящими по бокам, под ногами последних видны белые коврики со спиральным рисунком (символика белого ковра под ногами чрезвычайно важна для монголов)[16]. Это миниатюры будд Ваджрасаттва, Амитабха, Амитаюс, Манджушри, Чандрагарбха, богиня Праджняпарамита, а также портрет сакьяского ламы с двумя учениками, монгольский правитель и др. (рис. 2.2.18а–б).

Во-вторых, фон сине-зеленых оттенков за золотыми арками тронных спинок также покрыт ковровым спиралевидным орнаментом (рис. 2.2.18е). В-третьих, традиционный длинный шарф покрывает плечи божеств так, что выглядит как пелерина или часть жилета, какие носили средневековые высокородные монголы. В-четвертых, декоративный узор на одеяниях персонажей преимущественно монгольского типа, S-образный орнамент составлен из круглых принтов, колец и спиральных завитков (*эрхий*), односложных цветочных розеток. При этом присутствуют изображения феникса, и есть подквадратный узор непальского типа (рис. 2.2.18д).

Монгольский правитель одет в длинный жилет-безрукавку, верхняя часть которого повторяет форму пелерины, как и шарфы божеств. Он изображен с атрибутами Бодхисаттвы Манджушри (меч и сутра) и одновременно тибетского царя Сронцзан Гамбо (голова Будды Амитабхи на головном уборе). Одеяние украшено традиционным монгольским орнаментом. Бодхисаттвы, сопровождающие его, также стоят на белых войлочных ковриках, и их одеяния украшены традиционным монгольским принтом. Неприметный, необязательный для иконографии, но очень важный знак — белый войлочный ковер под ногами, для монгольской традиции он означает выражение наивысшего уважения и почета. Его знаковость может быть сравнима с красной ковровой дорожкой, по которой ступают современные звезды кинематографа. Центральным персонажем (рис. 2.2.18в.), наделенным качествами божества мудрости Манджушри и властью тибетского царя Сронцзан Гампо (srong btsan sgam po, 604–650), мог быть только один человек — Хубилай-хан (1215–1294), прославившийся своей просвещенностью и властью императора Поднебесной. Не случайно в современной Монголии высшей наградой за достижения в области науки и образования является Золотая медаль Хубилай-хана.

Флора Монголии как иконографический источник

Украшения божеств Дзанабазара имеют роскошный вид, однако их морфология чрезвычайно проста и лаконична, все элементы слагаются практически из двух-трех базовых элементов — бусин, односложного цветочного венчика и розетки, обрамленной зернью. Простота составляющих элементов, гармоничная пропорциональность и бесконечная вариативность сочетаний порождают элегантную естественность всех украшений божеств, орнамента их одеяний и атрибутов. Ожерелья, колье, серьги, поясные гирлянды, браслеты на запястьях, предплечьях и щиколотках — все составлены из колец, бусин, полушарий, полукружий, спиральных завитков, образующих многообразные цветочные розетки. Пожалуй, самым сложным элементом является фигура, повторяющая форму оленьих пант (рис. 2.2.19б, г, е, з).

Любопытно, что именно эти элементы — основные виды декора, обнаруженные в захоронениях хунну (рис. 2.2.19а–б). Следует отметить отсутствие изображений

16. О влиянии исторической памяти и особом отношении к важнейшим маркерам национальной культуры свидетельствует пример из жизни. В 1990 году в Монголии произошла демократическая революция, был избран первый президент Монголии П. Очирбат, и когда для церемонии интронизации президента вместо красной дорожки был выстлан белый войлочный ковер со стеганым орнаментом, представители старшего поколения плакали от счастья, что смогли увидеть собственными глазами возвращение древней символики

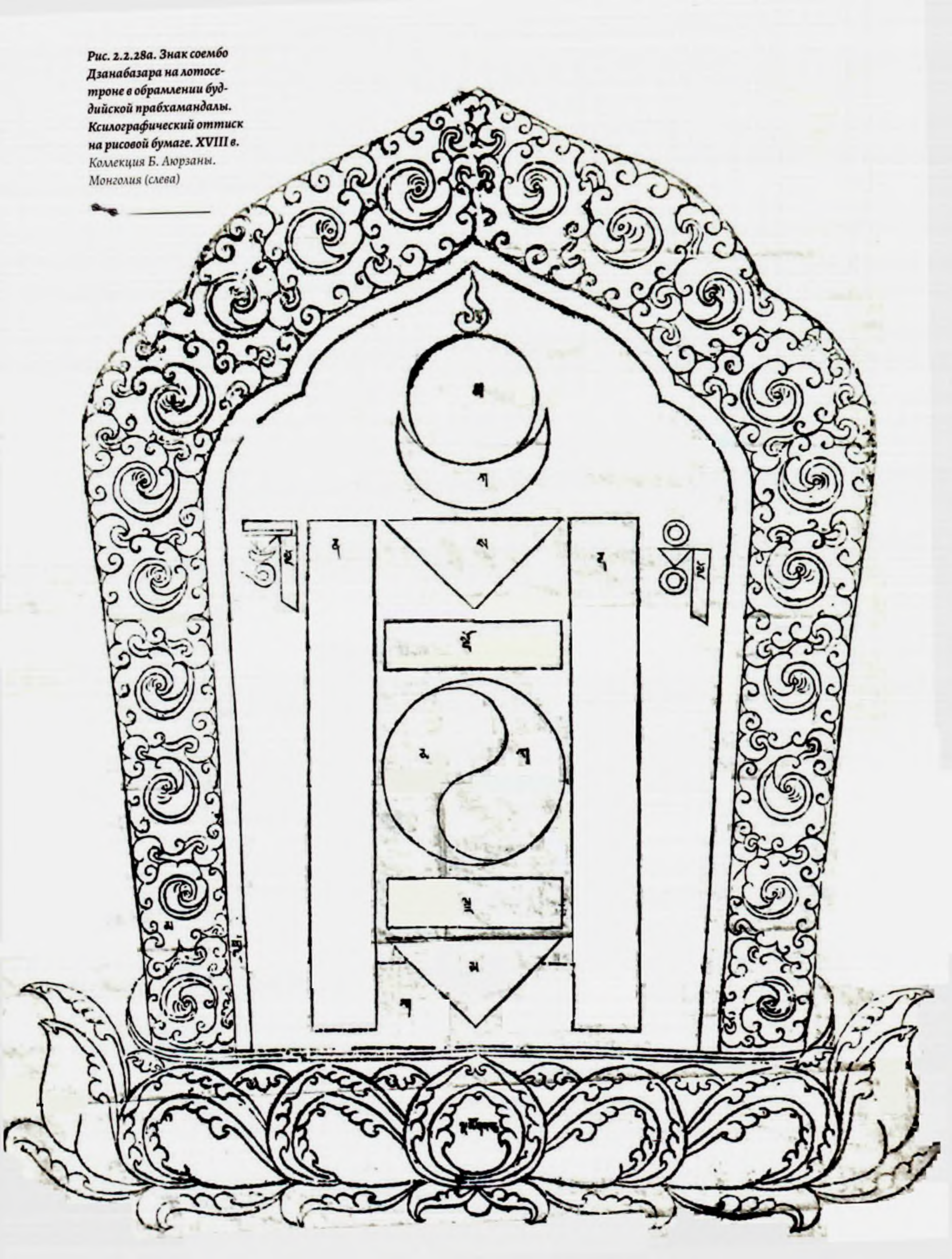


Рис. 2.2.28а. Знак соембо Дзанабазара на лотосетроне в обрамлении буддийской прабхамандалы. Ксилографический оттиск на рисовой бумаге. XVIII в. Коллекция Б. Аюрзаны. Монголия (слева)



Рис. 2.2.28б. Фрагмент знака соембо и прабхамандалы в иконографии Дзанабазара. Рисунок моделирован на основе формы спирали эрхий



Рис. 2.2.28г. Фрагмент лотосового трона соембо. Лепесток лотоса моделирован на основе спирали эрхий



Рис. 2.2.28в. Фрагмент прабхамандалы соембо. Узор моделирован на основе спирали эрхий и зооморфной формы рогов



Рис. 2.2.28д. Единица узора пр Ксилографический оттиск на рисовой бумаге. XVIII в. Коллекция Б. Аюрзаны. Монголия. абхамандалы — спираль эрхий

садовых пионов или хризантем, свойственных китайской художественной традиции. Цветочные розетки Дзанабазара имеют односложный характер, такие формы многократно повторяются в деталях и креплениях хуннуских колесниц, застежках и нашивках одежды (рис. 2.2.19в–г).

Архетипы этих розеток мы видим в изобилии в окружающей природной среде аридной зоны. Во флоре Монголии односложная цветочная розетка представлена более чем широко (рис. I-29, I-30), практически все эти растения широко известны в народе и используются как лекарственные в традиционной монголо-тибетской медицине [См.: Ligaa, 2009; Ленхобоев, 1984; Намзалов, Басхаева, 2007; и др.]. Очевидно, источниками рождения декора стали: потаниния монгольская (лат. *Potanini mongolica хулан*, монг. *хойрго*, рис. 2.2.20д), миндаль (лат. *Amygdalus pedunculata*, монг. *гүйлс*, тиб. *kham-bu*, рис. 2.2.20а), абрикос сибирский (лат. *Armeniaca sibirica*, монг. *буйлс.*, рис. 2.2.20в), хризантема (лат. *Chrysanthemum*

zawadsii, рис. 2.2.20г), лютик алтайский (лат. *Ranunculus altaicus*, монг. *холтсон цэцэг*), шиповник (лат. *Rosa sp.*, монг. *нохойн хушуу*, рис. 2.2.20б), курильский чай (лат. *Dasiphora fruticosa*, монг. *боролзгоно*), эдельвейс (лат. *leontopodium*, монг. *цагаан уулт*, рододендрон даурский (лат. *Rhododendron dauricum*, монг. *намгийн сургар*), иван-чай узколистный (лат. *Chamérion angustifólium*, монг. *нарийн навчит / хөвөнт*), герань луговая (лат. *Geranium pratense L.*, монг. *нугийн шимтэглэй*) и др. [Грубов, Улзийхутаг, 2008].

Великолепные лотосовые троны Дзанбазаровского дизайна являются особенностью стиля монгольского мастера. Несмотря на то, что Дзанабазар никогда не повторялся и каждый лотос его скульптур имеет свои исключительные особенности, все же у него существует несколько протоформ. Одной из любимых для него была шарообразная, реалистичная форма бутона (рис. 2.2.21а–б). Прототипы растений-суккулентов, удивительно напоминающих его скульптурные лотосы, произрастают в аридной зоне Монголии, например, горноколосник (лат. *Orostachys spinosa;* монг. *Үлд өвс*, рис. 2.2.21а–б) или эхеверия (монг. *Чулуун сарнай*, лат. *Echeveria glauca*).

Монгольская традиция выделяет вид лотосовых тронов — с лепестками в форме чешуек кедровой шишки (монг. *самар сэнтий*, букв. *ореховый трон*) (рис. 2.2.22в–г). Это один из основных признаков скульптуры Дзанабазара — лепестки его лотосовых тронов повторяют форму и алгоритм строения кедровой шишки, верхушки лепестков имеют маленький специфический клювик, характерный для чешуек семенника кедра (рис. 2.2.22а). Иногда цветы буддийских скульптур Дзанабазара откровенно повторяют форму шишек сибирского кедра, как например, бутон лотоса, стебель которого держит прекрасная богиня-мать — Зеленая Тара (рис. 2.2.22е). Скульптура находится на хранении в павильоне Зимней резиденции Богдо-гэгэна VIII, Музее-дворце Богдо-хана в Улан-Баторе.

Любопытно, что главные монастыри Сарьдагийн хийд, Тувхин хийд, построенные великим мастером, находятся в окружении кедровых деревьев. В отчетных материалах о раскопках археологов Института истории и археологии Академии наук Монголии в Сарьдагийн хийде есть данные о богатом урожае кедрового ореха в 2015 г. Кедр, произрастающий в Монголии и Забайкалье России, или Сибирская сосна (лат. *Pínus sibírica*) — это вечнозелное дерево, достигающее высоты 35–44 м и толщины ствола 2 м в диаметре. Продолжительность его жизни достигает 500 и даже 800–850 лет. Некоторые примечательные особи этого растения почитаются в традиции как священные деревья. А это значит, что хэнтэйские и тувхинские кедры помнят еще молодого Дзанабазара.

Эрхий — основа монгольского орнамента

«...у народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений.

Ряды орнаментики — это связная речь, последовательная мелодия...»

Стасов В.В., 1872

Как мы видели на упомянутых выше примерах, базовым для монгольского орнамента является элемент спирали. Он носит название *эрхий* — букв. большой палец (рис. 2.2.23а–в). Эволюционисты, сторонники учения Ч. Дарвина утверждают, что именно развитие большого пальца передних конечностей дало предку человека творческое преимущество. Спиралеобразный завиток эрхий не только означает мускульную силу руки человека, но и указывает на безграничный потенциал мастерства и умения человека. Русские называют такого человека буквально «рукастым», а монголы «имеющим силу в большом пальце» (монг. эрхийдээ зүйтэй). В средневековой монгольской литературе большой палец руки ассоциируется с ключевыми понятиями ценности человеческой жизни, меткости охотника-стрелка, мужской силой и искусностью. Широко известна легенда «Эрхий мэргэн» о том, как возникли тарбаганы, монгольские сурки — однажды мет-

кий стрелок Эрхий-мэргэн заключил пари на меткость, но проиграл и вынужден был отрезать себе большой палец, превратиться в сурка и уйти жить в норе. В «Сокровенном сказании» есть эпизод о состязании сыновей Чингис-хана. Джучи говорит Чагатаю: «Если буду побежден тобой в стрельбе из лука, отсеку свой большой палец. Если буду побежден тобой в борьбе, не встать мне с этого места» [Козин, 1941, с. 183]. Этимология слова эрхий, по мнению монгольского академика Д. Цэрэнсоднома, связана со словами: эрх — право, эрхэм — наилучший, эр — мужчина [Цэрэнсодном, 2017, с. 98].

Модификацией элемента эрхий можно считать знаки огня (монг. *гал*) и удил или S-образного крюка (монг. *зуузай /дэгрээ*), которые также имеют широкое распространение и были отмечены на ключевых для монголов исторических местах — Биндэрийн Рашаан хад; Говь Алтай, Цагаан голын хад; Ховдын Байшин узуурийн Цагаан толгой; Налайхын Тоньюкукын хөшөө; Бигэрийн Хар Aaраг; Хэнтийн Салбарын ханан, Ховд, Алтай сум, Ямаан ус хад; Өмнө Говь, Далаан уулын узуурт бичиг и др. [Пэрлээ, 1976, табл. V].

Археологический материал хуннуских городищ и захоронений говорит о неизменном и доминантном присутствии спиралевидного декора в самых разных видах артефактов — изделиях из керамики, войлока, кожи, дерева, ткани, камня, чугуна, бронзы, сопровождавших человека при жизни и после смерти. Например, хуннуский деревянный погребальный ящик покрыт орнаментом из крупных S-образных завитков, содержащих внутри себя более мелкие S-образные и волнообразные фигуры, составленные из спиральных же ядер (рис. 2.2.3е). Мужской халат юаньской эпохи украшался орнаментом с этими же мотивами, создавая своеобразную пелерину, покрывающую плечи, верхнюю часть груди и спины (рис. 2.2.24а). Орнамент на тканях этой же эпохи создается вышивкой из элементов эрхий с его модификациями. Вероятно, шелка выполнялись китайскими ткачами специально для кочевников, с учетом предпочтений заказчиков и покупателей. Фрагменты тканей, обнаруженных в артефактах из курганов Ноин-уула, Батсумбэр сомона, имеют орнамент стилизованного изображения трехногой птицы, составленный из знакомых завитков головы архара с наскальных рисунков, рисунок второго шелкового фрагмента составлен просто из одинарных или сдвоенных завитков рожек [Hunnuigiyn uv, 2011. Cat. 395, Cat. 396]. Подобный же узор, S-образные завитки, мы видим на погребальном деревянном ящике хуннуской эпохи (I в. до н.э. – I в. н.э.).

Создание металлических удил и стремян имело для кочевников-скотоводов эпохальное значение. Немудрено, что стремена украшались благожелательными знаками спиралей и завитков рогов (рис. 2.2.24б–в), а само название удил стало именем элемента орнамента S-образного знака (монг. *зуузай / дэгэрээ*).

Сдвоенные завитки рожек создают узор на деревянном архитектурном декоре из раскопок монастыря Сарьдагийн хийд (1654–1688 гг.) (рис. 2.2.24г). Простые спиральные завитки обычно украшают одеяния будд, бодхисаттв и лам на тангка Дзанабазара (рис. 2.2.24д), эти же формы создают изображение драгоценностей на бронзовых стенах субургана Дзанабазара (рис. 2.2.24е).

Золотая мужская серьга эпохи Юань выполнена на основе выколотки, рельефный рисунок создан зернью, углубления были заполнены вставками из бирюзы и лазурита. Состоит из двух частей, верхняя — округлой формы с большим каплевидным глазком в центре, вставка лазурит, пять круглых глазков из бирюзы (утрачены) посажены на завитушки хорошо знакомой подспиральной формы. От нее отходят две ножки, выложенные зернью полукругом для вставки (одна вставка из бирюзы, вторая утрачена). Нижнее прямоугольное основание серьги поделено зернью на три углубления в форме фрагментов монгольского меандра (монг. алха) (рис. 2.2.25а). В этой же технологии выполнены декоративные золотые застежки с бирюзовыми вставками. Четырехлепестковое украшение состоит из традиционных круглых форм, золотых колец, бирюзовых полусфер и бусин золотой зерни (рис. 2.2.25б–в).

Любопытное и одновременно закономерное совпадение — архаичное изображение руки

человека с поднятым большим пальцем совпадает с изображением «золотой спирали» на малых математических значениях и было взято за основу декора в моделях Дзанабазара. Гёте называл спираль «кривой жизни». Дело в том, что в природе форма спирали имеет универсальный характер и для животного, и для растительного мира. Спирали мы видим не только в рогах горного барана, скрутке спящего животного, в морском и речном водовороте, эмбрионе живородящих существ, в форме раковин. Плоды растений, например, подсолнуха, кедровой шишки расположены по спирали. Потоки воды, попадая в углубления, вращаются по спирали. Двойной спиралью закручена молекула ДНК. Даже галактики сформированы по принципу спирали.

Первый тип спирали математики называют Архимедовой, так как она была открыта им в III веке до н.э. Он же дал первое определение спирали как траектории равномерного движения точки по равномерно вращающемуся вокруг своего начала лучу. Спираль — это графическая траектория движения ядра; если движение равномерное, то расстояние между витками остается одинаковым; тогда это спираль Архимеда, и она отражает равномерную ритмичность (рис. 2.2.26а).

Если движение происходит с ускорением, мы получаем последовательность чисел, получивших название ряда Фибоначчи, и ее графическое выражение — логарифмическая спираль (1:1, 3:5, 5:8, 8:13, 13:21 и т.д.). Соотношение мер, согласно этому числовому ряду, дает идеальные для эстетического восприятия пропорции — так называемое золотое сечение. График золотого сечения соответственно называют также золотой спиралью (рис. 2.2.26б).

Логарифмическая спираль единственная из спиралей не меняет своей формы при увеличении размеров, в живой природе она встречается чаще других. Нетрудно заметить, что пропорция золотого сечения — это формула равномерно нарастающей скорости движения (рис. 2.2.26в).

Кочевники всегда считали себя учениками природы. Не удивительно, что в артефактах монгольского искусства мы обнаруживаем спираль как доминантный, непреходящий, структурирующий образ. В рассмотренных вещах мы обнаруживаем две формы спирали: 1) спираль с равномерным шагом, когда расстояние между витками остается одинаковым, 2) спираль с равномерным увеличением шага от центра. Причина столь явной приверженности кочевников к формам круга и спирали замечательно сформулирована Буркхардтом: «...космическое противопоставление круга и квадрата находит свое отражение в контрасте между кочевыми и оседлыми народами: первые видят свой идеал в динамичной и беспредельной природе круга, тогда как вторые — в статичности и упорядоченности квадрата» [Буркхардт, 1999, с. 27].

В творчестве Его Высокосветлейшества Дзанабазара монгольское буддийское изобразительное искусство достигло вершины своего развития. Дзанабазар создает универсальный эталон физической красоты человека и духовного его развития, неподвластный коррозии времени, этническим и культурным разночтениям. Все его творения подчинены природному ритму золотого сечения. Это подтверждается в описаниях всех предметов, представленных в данной книге.

При всем этом он остается истинно монгольским творцом, сохраняющим традиционные представления кочевников о красоте, сумев органично вписать их в буддийскую иконографию. Образа, созданные им, состоят из символов золотой пропорции, сложенных соразмерно в той же пропорции, как и весь образ целиком, являющий собой образец идеальной спирали жизни. Поэтому они полны скрытой энергии и движения, словно застыли только на миг, чтобы мы могли их хорошенько рассмотреть. Секрет очарования скульптуры Зеленой Тары скрыт в асимметричной линия движения, в которую вписывается ее силуэт. Формула ускоряющегося движения золотой спирали подтверждает эпитет об «ускоренной помощи» богини, ведь одно из ее имен означает «Быстродействующая» (тиб. myur mdzad ma) (рис. 4.10.2). Обычно все произведения Дзанабазара словно сотканы из одних и тех же простых элементов, что определяет их ритмичную пропорциональность от общего

плана до мельчайших деталей, декор скульптур также буквально соткан из спиралей золотой пропорции. Те же самые паттерны наблюдаются в оформлении живописных тангка, ритуальных предметов, на декоре ступ, моделированных Дзанабазаром.

Спираль Фибоначчи и линия жизни кочевника

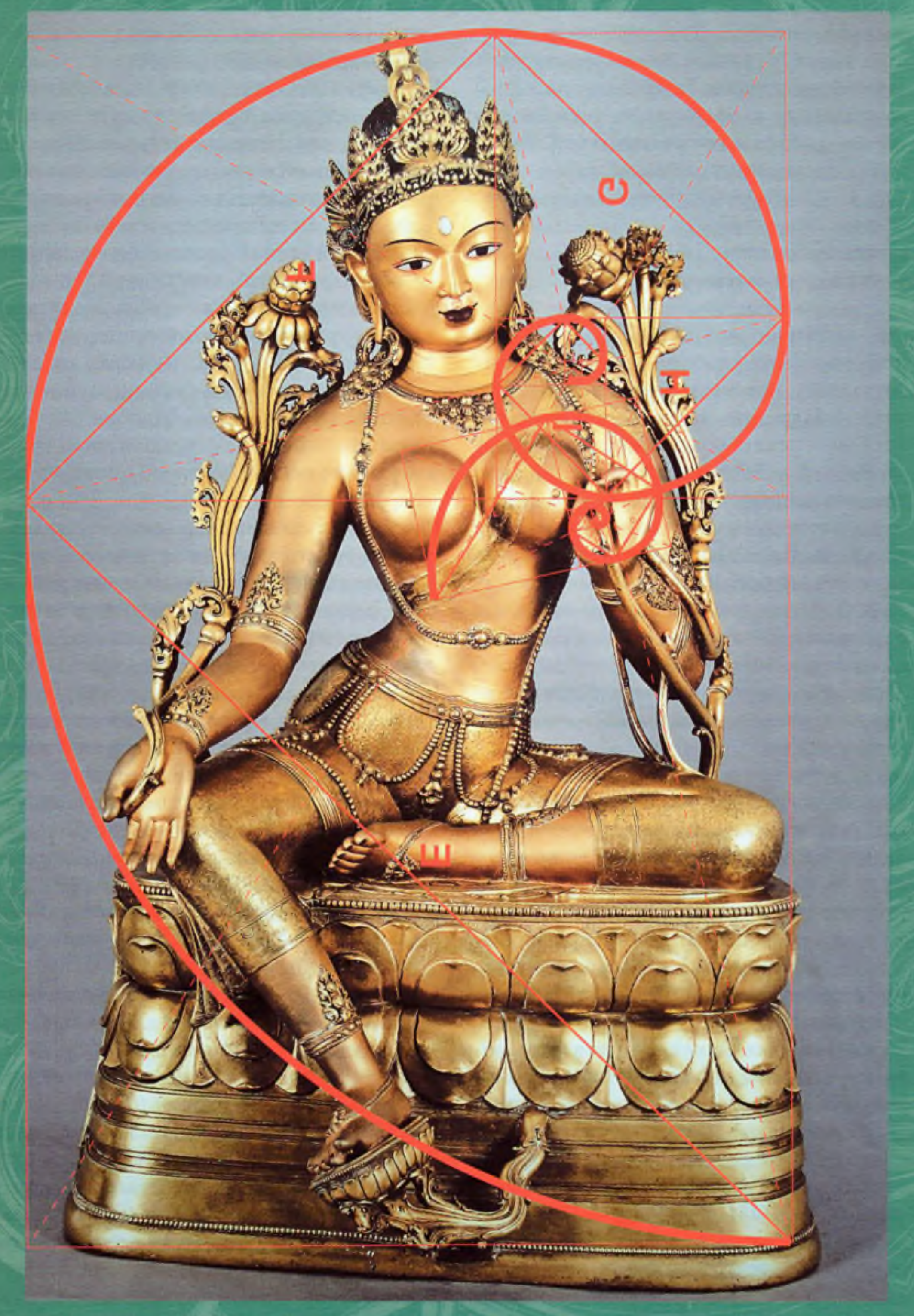
Даже приблизительный обзор предметов искусства монгольского происхождения показывает, что базовые элементы изобразительных средств местных мастеров остаются неизменными на протяжении тысячелетий, а эстетическая преемственность древних центральноазиатских художников сохраняется не только в предметах быта и прикладного искусства, но проникла в буддийское изобразительное искусство. Отметим необыкновенную стойкость и адаптивность эстетических взглядов древних охотников и пастухов этого обширного, достаточно сурового климатического региона на протяжении длительного исторического времени.

Прежде всего выделяется круглый, спиральный орнамент, разновидности которого тысячелетиями сопровождают кочевников Великой Степи. Этнический орнамент — одно из самых консервативных явлений. Подобно архаичным языческим культам, он обладает способностью «не терять лица» с течением времени, сохраняя присущие ему форму и колорит. Два простейших элемента монгольского орнамента — *эрхий* и *онги* являются формами двух видов спиралей, называемых в математике логарифмической спиралью Фибоначчи и Архимедовой спиралью. Первая имеет значение динамичности, роста, развития, а вторая — ритмичности, стабильности, равновесности (рис. 2.2.26а–в). Как здесь не вспомнить слова великого гения Леонардо да Винчи о том, что «художник — это ученик природы… и если природные вещи существуют в столь великом изобилии, то скорее хочется и следует прибегнуть к ней, чем к мастерам, которые научились у нее». Так что, несомненно, природа Монголии была главным учителем и натурщиком для художника Дзанабазара.

Итак, мы выяснили, что графика кочевнического искусства подчинена двум главным идеям — цикличности ритма и движению роста. Иными словами, это передача органичного сочетания вечности и изменчивости мира. Привязанность монголов к этой архаичной «линии жизни» обнаруживается в разновременных памятниках Монголии: петроглифах, оленных камнях, войлочных коврах хуннуской и новой эпох, в изделиях прикладного искусства, в узорах заказных китайских шелков, в традиционной архитектуре жилища — юрты, женских украшениях, предметах буддийского культа в удивительно синхронной ритмике всех окружающих предметов.

Похоже, что стиль монгольского буддийского изобразительного искусства не был готовым импортированным продуктом, но его формирование происходило в течение нескольких веков на автохтонной почве кочевнического искусства Центральной Азии. Буддийское наследие в средние века было оценено монголами по достоинству, адекватно воспринято, адаптировано к условиям и развито соответственно времени. Об этом говорят буддийские образа, впитавшие в себя базовые элементы искусства кочевников. Как оказалось, и кочевническая, и буддийская эстетика слагаются из одних и тех же кирпичиков — атомов золотой спирали жизни. Творчество Дзанабазара стало открытием новой Монголии, с другими идеалами развития общества, но с той же кочевнической эстетикой. В работах Дзанабазара мы видим те же архетипические формы, которые использовали в Центральной Азии со времен скифов (рис. 2.2.27а–г).

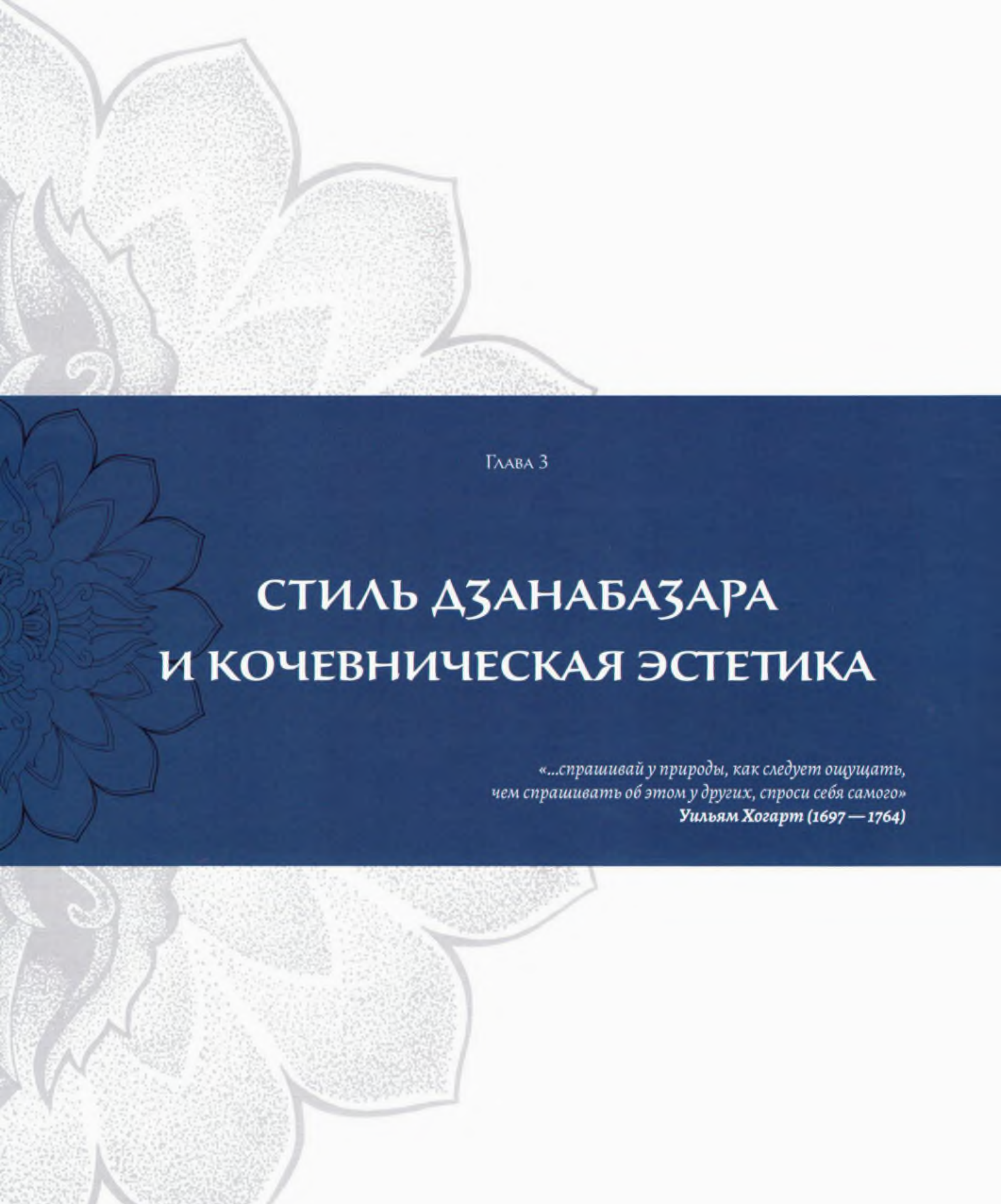
Даже изобретенная Дзанабазаром письменность соембо, сохранившаяся в государственных знаках Монголии, содержит в себе тот же самый древний код жизни кочевника — печать *эрхий*, да, она носит разные имена: спираль ускорения, формула Фибоначчи, запятаеобразная форма, золотая пропорция, — но суть ее неизменна, это формула биологической жизни на планете Земля, символ человека умелого, символ универсальной гармонии (рис. 2.2.28а–д).



2.3.1. Скульптура Г.Дзанабазара идеально вписывается в динамичную формулу ускоряющегося движения, а ее декор состоит из семантически аналогичных знаков эрхий. Зеленая Тара. Бронза, литье, золочение. Высота 76,5 см. 1706 г. Музей-дворец Богдо-хана, Монголия



Рис. 2.2.28д. Единица узора пр Ксилографический оттиск на рисовой бумаге. XVIII в. Коллекция Б. Аюрзаны.
Монголия. абхамандалы — спираль эрхий



Глава 3

Стиль Дзанабазара и кочевническая эстетика

«...спрашивай у природы, как следует ощущать, чем спрашивать об этом у других, спроси себя самого»
Уильям Хогарт (1697 — 1764)



Гениальность монгольского художника Ундур-гэгэна Дзанабазара (1635–1723) состоит в том, что он в предметах буддийского искусства Ваджраяны реализовал традиционные эстетические предпочтения монгольских кочевников, придав им утонченную изысканность, техническое и художественное совершенство. Несомненно, сегодня монгольский стиль буддийского изобразительного искусства должен иметь в виду прежде всего стиль и эстетику Дзанабазара.

МЕТОДЫ ВЫЯВЛЕНИЯ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ

Сравнительный анализ буддийских изображений и предметов разных эпох и стилей буддийского искусства из тибетских монастырей и храмов, датируемых второй половиной XVII — началом XVIII века, с произведениями Дзанабазара может помочь пониманию двух важных вопросов: как формировался его стиль и что можно считать уникальным вкладом монгольского Богдо-гэгэна Первого.

К великому сожалению, большинство выдающихся памятников тибетского зодчества и изобразительной культуры XVII века не сохранилось, да и к сохранившимся доступ довольно непрост. Поэтому для изучения вопроса были использованы вполне репрезентативные собрания, опубликованные известными учеными — Туччи, Пратападитьей, Шредером, Джексоном, Рерихом, Ольденбургом и многими другими. Сопоставление типичных образцов определенной эпохи, стиля, авторства позволяет увидеть те духовно-культурные нити индо-тибетской буддийской ойкумены, которые были восприняты Дзанабазаром и вплетены в ковер его собственного творчества. Используя свидетельства биографов, можно проследить, какие образцы буддийского искусства и в каких тибетских монастырях Дзанабазар мог видеть и обследовать в период своего обучения в Тибете в 1649–1651, 1655 годах, для того чтобы в дальнейшем творчески использовать в своих произведениях. Основными центрами притяжения для него были монастыри-резиденции Панчен-ламы и Далай-ламы. Наиболее близкие по духу и стилю Дзанабазаровским предметы изобразительного искусства мы наблюдаем в монастыре Ташилхунпо, во дворце Потала, главных храмах Лхасы и монастыре Шалу (тиб. *zhwa lu*).

Под термином «стиль» мы понимаем структурное единство образной системы и приемов художественного выражения. Зарождение или отмирание определенного стиля является откликом на происходящие глобальные социально-экономические изменения. Например, скифо-сибирский звериный стиль кочевников VII в. до н.э. — II в. н.э. соответствовал периоду, когда в хозяйственном укладе на данной территории охотничество преобладало над животноводством и земледелием. Освоение железа, приручение и одомашнивание животных способствовало развитию последних способов хозяйствования. С переходом от эпохи бронзы к эпохе железа звериный стиль пошел на спад, уступив место зооморфной, а затем графической и флористической орнаментальности [Федоров-Давыдов, 1976; Кореняко, 2002; Батчулуун, 1999, 2009; Мириманов, 1997, 1999].

Говоря о наличии стиля в искусстве, отражающем сложившуюся культуру, мы имеем в виду определенную количественную массовость или длительную преемственность художественных и технологических традиций. При классификации стилей культового искусства Ваджраяны в тибетоязычной литературе важное значение придается двум факторам. Во-первых, это линия религиозной преемственности (тиб. *lugs*) и, во-вторых, линия принадлежности к этнокультурной среде (тиб. *rigs*).

Что касается религиозной преемственности, то становление собственно монгольских буддийских художественных школ начи-

налось от мастеров сакьяпа в XIII–XIV в. с большой долей участия кармапинских учителей в XV–XVII вв. и последующей доминантой школы гелук с XVII–XVIII вв. Но поскольку создание культовых образов в буддизме является в первую очередь ремеслом художников, скульпторов, литейщиков, столяров, вышивальщиков и т.д., работающих, как правило, по заказам, то влияние религиозной преемственности — lugs едва ли можно считать главным стилеобразующим фактором художественного изделия. Гораздо большее значение имеет этнокультурная самоидентификация мастера-исполнителя — rigs, а также вкусы и предпочтения заказчика.

О ПОНЯТИИ МОНГОЛЬСКОГО СТИЛЯ БУДДИЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Впрочем, понятие монгольского стиля (в частности, литой скульптуры — тиб. *hor rigs li ma*) появилось в тибетском буддизме и литературе задолго до того, как весь мир познакомился с несравненными творениями Дзанабазара, а именно в средневековье, в эпоху монгольского правления на обширной территории Евразии. Тибетские историки, описывающие ситуацию в Тибете, Китае, Центральной Азии XIII–XVII веков, под словом *хор* имеют в виду монголов, наследников империи чингисидов. Правда, это не касается живописи на свитках, тангка, полноценное развитие которой у монголов произошло гораздо позже — лишь к XVIII веку. Более того, монгольский стиль литья в буддийском искусстве известен гораздо раньше собственно тибетского стиля в живописи. Туччи справедливо полагал, что собственно тибетский стиль тангка сформировался в XV веке, до этого наблюдалось преобладание не смешивающихся образцов индийского, непальского, китайского и центральноазиатского искусства [Tucci, 1949, p. 178]. Эту же мысль подтверждают современные работы Кэтрин Селиг-Браун. Она пишет, что настоящий тибетский живописный стиль возник лишь в XV веке как синтез стилей индийских Кашмира и Пала, Непала, Бирмы, Китая и Центральной Азии (Хотана) [Selig Brown, 2003].

Есть некоторые различия в подходах, как определяют стиль в самой буддийской среде и как это делают западные исследователи. В традиционной буддийской системе изобразительные стили классифицируются согласно 1) этно-территориальным и 2) хронологическим особенностям. Например, тибетские авторы выделяют индийскую (тиб. *rgya gar*), непальскую (тиб. *bal ba*), монгольскую (тиб. *hor*), тибетскую (тиб. *bod*), китайскую (тиб. *rgya nag*) и т.п. буддийские скульптуры. Затем уже внутри национальных традиций определяются стили по историко-хронологическим свойствам, что зависит, в свою очередь, от развития оригинальных ремесленно-художественных школ. Например, старо-китайским стилем тибетские авторы называют стиль эпохи Тан (VII–VIII вв.), ново-китайским — стиль изделий Минских императоров Юнлэ (Yǒnglè 1402–1424) и Сюандэ (Xūandé 1425–1435).

Жигмед Лингпа ('jig med gling pa, 1729–1798) говорит о существовании литья «стиля нижних монголов» (тиб. smad hor) со времени Годан-хана (1206–1251) и «еще шести поколений правителей после него». Как ответвления монгольского стиля им отмечаются стили верхних монголов (тиб. *stod hor*), уйгурский (тиб. *yu gur*) и хотанский (тиб. *kha sha*). Таким образом, стиль в тибето-монгольском буддизме определяется совокупностью рода (тиб. *rigs*), материала (тиб. *rgyu*) и образа (тиб. *ngo bo*). В рамках буддийской изобразительной традиции на возникновение и развитие стилей влияет крупный мастер, создавший школу, которая перерастает из своих временных рамок в целое направление и становится самостоятельным стилем.

О том, что прекрасные образцы монгольской культовой скульптуры XVII–XVIII века были, например, в монастыре Гумбум, известно из разных источников. Арджа-

ринпоче, бывший настоятель монастыря, вспоминая о культурной революции в Китае и событиях после нее, описывает несколько случаев кражи культурных ценностей из буддийских монастырей. Из печатного двора Гумбума было украдено шесть из восьми медных статуэток бодхисаттв. Как отмечает бывший настоятель, «статуэтки эти были особенными, с монгольским колоритом — круглое основание, стоящая поза бодхисаттвы. Во всем Гумбуме трудно было бы отыскать еще одну такую же необычную статуэтку». Исследование архивных материалов показало, что это были культурные раритеты первой категории, созданные в XVIII веке [Арджа Лобсан Тубдэн, 2019, с. 305–306]. Вероятнее всего, это были произведения Дзанабазара, так как подобные свойства монгольской буддийской пластики связаны именно с его стилем.

Современные западные исследователи выделяют художественные стили в буддийском изобразительном искусстве, полагаясь, главным образом, также на локально-культурный и хронологический факторы. Однако эта внешняя классификация обосновывается исключительно материалами, ставшими доступными ученым на период исследования, т.е. по факту наличия доказательств или по набору сохранившихся памятников. Например, стиль Гадхары (Афганистан, Пакистан начала I тысячелетия), Кашмирский стиль (Северо-Западная Индия VII–XII вв.), Непальский, (Северо-Восточная Индия) стиль эпохи Пала-Сена VII–XIII вв., Сино-Тибетский стиль XV–XIX вв. Монгольское изобразительное искусство в данном случае еще не признается имеющим самостоятельный_стиль, а творчество Дзанабазара рассматривается как одна из тибетских школ и в научной литературе называется «школой Дзанабазара». Прецеденты признать как самостоятельный художественный стиль творчество отдельного мастера есть в наработках современных исследователей о школе-мастерской неварского мастера Анико XIII в., ставшей основой стиля Анико [Jing A., 1994; Weldon D., 2012; J. Watt, D.P. Leidy, 2005 и др.]. Правда, однозначного мнения, какие именно произведения следует отнести к его авторству, так и не достигнуто, хотя, несомненно, с его деятельностью связывается целая эпоха в буддийском искусстве — эпоха монгольского правления на огромной территории Евразии. Анико был, по свидетельству Тарантхи, прежде всего скульптором, однако нам не известно ни одного произведения, которое было бы зафиксировано как его индивидуальное творение — слишком много объектов, от архитектурных до ткаческих, связывается с его именем.

ОБ УЙГУРСКОМ БУДДИЙСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ

Монгольский философ XIX века Зава Дамдин писал об особенностях монгольской изобразительности: «во второй период распространения буддизма в Монголии в соответствии с основным наказом-завещанием святого отца Чингис-хана, его сын великий хаган Угэдэй, вернувшись на свою вотчину, всех приемышей государственной власти и религии, начиная с краснолицых хиргизов, оправил всех по их землям, и у подножия Хангай-хана, окаймляющего Великую Монголию, на южном берегу реки Орхон, в древнем городе Каракорум построил дворец-ставку и стал хаганом, управляющим Китаем, Монголией, Тибетом и большей частью континента [Зава Дамдин, 2014, с. 188]. Проведя реконструкцию разрушенного монастыря Эрдэнэ-дзу, древней святыни монгольской знати, окруженной субурганами, уйгурские и монгольские банди-служители стали осуществлять там ежедневные службы и молебны и основали традицию буддийского учения. В соответствии с отцовским наказом пригласил учеников Гунтанбы из разных регионов верхнего Кхам, Миньяг, и мать-ханша, сам хаган и их дети и все прочие приняли посвящения и стали почитать учителя. Всем, кто желал [полу-

чить учение], были дарованы посвящения и наставления, соответствующие их склонностям, хану, ханше и сыновьям пожалованы посвящения Херуки и хранителей учения. Этот лама [даровавший посвящения и учения] пребывал в местности Бидибулаг, к западу от [Кара-] Корума, занимаясь медитацией, и о том, что он заложил основы для будущего [развития буддизма], конкретно говорится даже в сочинении «История учения» Кармапы, который совершал ритуалы для внука Чингис-хана, Хубилая» [Зава Дамдин, 2014, с. 189–190].

Зава Дамдин также сообщает о существовании города Баян Балгас на реке Селенге, где был буддийский храм, по возрасту ровесник Эрдэнэ-дзу, построен он был ханшей Бибилиг, отчего и называли его Бабулагийн-дзу. Ссылаясь на уйгурские исторические источники, автор пишет, что Бабулагийн-дзу был основан согдийскими мудрыми учителями, создавшими монгольскую письменность, они проповедовали буддийское учение, пришедшее сюда из святых земель Индии.

«Потому и поныне внимательное изучение изображений божеств из монастыря Эрдэнэ-дзу со ступами [обнаруживает, что] Будда Шакьямуни на северной стороне, Амитабха, Манла со спутниками, расположенные к югу, восемь бодхисаттв-спутников, расположенные справа и слева, сохраняют стиль ранних образов из папье-маше (монг. шуумал дурийн ур хийц хадгалсан). Однако в северном гроте Ваджрасаттва, Ловон [-Жунай, то есть Падмасамбхава], Пагба Чойжал, Карма бакши, а также нижний Гур Гомбо яб-юм из западного храма, вероятно, были изготовлены в эпоху Чингисовой империи. Находящиеся на верхнем этаже Семь Будд прошлого[1] (монг. долоон уеийн бурхад), шестиголовый Арьябало, 16 архатов с Хашаном (монг. арван зурган бат оршигч хушаан гэнэн), махараджи на придверных стенах трудно определимы. Находящиеся под козырьком разные божества на тангка, без сомнения, относятся к китайской традиции. Тангка гневных планет, а также Дагчен Гунло, похоже, более поздние, сакьяские. Портреты Богдо-ламы и прочие образа, что были привнесены после распространения шелтошапочной традиции, множество небольших тангка, привнесенные после эпохи просвещения, совершенно не похожи на первые изображения из центрального храма Дзу» [Зава Дамдин, 2014, с. 190].

Дело в том, что Абатай-хан построил новый небольшой двухэтажный храм-павильон на южной стороне монастыря с субурганами для своего учителя Далай-ламы Сонам Гьяцо и благородных хранителей. Так как западный и восточный храмы были построены позже, там были размещены большие изображения богдо Цонкапы и прочее. Зава Дамдин также отмечает, что несмотря на широко распространенное мнение о том, что при возведении Эрдэнэ-дзу за образец была взята модель Хух-хотского храма, «однако кроме внешнего сходства храма, внутренние божества и убранство совершенно не похожи».

О ТИБЕТСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛАХ XV–XVI ВЕКОВ

Тибетский ученый, профессор Боннского университета Лоден Шераб Дагьяб в своей книге «Тибетское искусство» говорил о самобытных тибетских художниках времен Цонкапы (1357–1419) Лю Чунгба (тиб. *sprul sku sle'u chung pa*) и Падма Карпо (тиб. *padma mkhar po*). Тулку Лю Чунгба изготовил четыре знаковые статуи: два образа Чакрасамвары, один Ямантаки и один Манджушри Симкханады (тиб. *'jam dbyangs smra seng*), которые использовались самим Цонкапой для личной практики и поклонения. Размещались статуи в храмах Сердонканг (gser sdong khang) и Янпачан ('yangs pa can) монастыря Гандан (dga' ldan). Тулку Лю Чунгба изготовил также статуи, известные как Жи-

1 См. Будды в линии передачи учения Будды Шакьямуни, подробнее см. Глоссарий: Семь Будд прошлого.

гжэд Сунг Джонма ('jigs byed gsungs byon ma) во внутреннем зале (sngags khang) монастыря Дрепунг и Жигжэд Дюлэй Намгьял ('jigs byed bdud las rnam rgyal) в монастыре Сэра (se ra). Известно также, что скульптуры 16 архатов, изготовленные Лю Чунгбо, были подарены императору Китая, до этого они размещались в старом Цогчен-дугане монастыря Сэра.

Скульптуры работы Падма Карпо хранились в Титогканге (khri thog khang), личных покоях Цонкапы в монастыре Гандан. Это божества Гухьясамаджа, Самвара, Ямантака, они были изготовлены во время жизни Шалу Легпа Гьялцена (zha lu ba legs ps rgyal mtshan), ближайшего ученика Цзонхавы. Дагьяб-ринпоче также сообщает о скульпторе Цуглаг Чойки Нанба (тиб. *Gtsug lag chos kyi snang ba*) из монастыря Дэргэ, его школа была известна в провинции Кхам. Были также известны имена мастеров — Римкара-тулку (Ri mkhar sprul sku), Пакаба Балден Лодой ('phang kha ba dpal ldan blo gros), Умзад Тензин Норбу (dBu mdzad tan'dzin nor bu) [Dagyab, 1977, p. 29–30].

С начала XV века в Тибете было немало активных художников, с развитием монастырей востребованность в кадрах росла, они и трудились при разных монастырях: Иванг, Кумбум, Лхадзе, Нартанг, Нейсар, Шалу и других. Имена некоторых из них Туччи удалось обнаружить в тибетских письменных источниках, но, к сожалению, более обстоятельной информации или сведений об их личных вкладах в развитие буддийского искусства найти едва ли уже возможно [Tucci (1932–1941); Tucci, 1949, p. 207; Jackson, 1993, p. 83–84]. Тем не менее известны громкие имена мастеров тибетского искусства соотносимого времени. В начале и середине XV века в Цанге в Северном Латоде (тиб. *la stod byang*) была распространена так называемая «Северная традиция». Ее основателем считается Бодонг-панчен Чоглай Намгьял (тиб. *bo dong pan chen phyogs las rnam rgyal* 1375–1451), который был не только искусным художником в стиле невари, но также известным ученым, автором трудов по иконометрии. Ему приписывают авторство знаменитого портрета Сарахи в монастыре Сакья [Jackson, 1996, p. 95]. Судя по всему, художники жили примерно в одно время и оба рисовали в непальском стиле невари (тиб. *bal bris*). Таким образом, в недрах тибетских монастырей вырастала своя, тибетская художественная когорта, подспудно, на основе привнесенныхиз Непала, Индии, Китая стандартов рисования формировалось собственно тибетское буддийской искусство.

Творчество мастера Менла Дондуба (XV в.) дало имя широко распространившемуся стилю живописи менри и обновленческому менса ['jig med gling pa; padma kar po; Dagyab, 1977; Jackson, 1996; Schroeder, 2001]. Менла Дондуб Гьяцо (тиб. *sMan bla don grub rgya mtsho*) происходил из местности Ментанг (тиб. *sman thang*) в южной тибетской провинции Лходаг (тиб. *lho brag*). Его рождение совпало с открытием каменоломни киновари. После смерти своей жены он был столь удручен, что оставил дом и стал странником. Но однажды после долгих мытарств он нашел сумку с альбомом, рисунками и набором кистей, что побудило в нем желание рисовать. В поисках учителя он отправился в регионы Цанг и Сакья и, наконец, встретил Допа Таши Гьялпо (тиб. *rdo pa bkra shis rgyal po*) и под его руководством стал профессиональным мастером. Говорят, что его предыдущее рождение было в Китае, где он был известным гобеленщиком (zi'u thang rgya mdzod chen mo). Пересматривая эти изделия, он получил вдохновение, и поэтому его поздние работы несут явственное китайское влияние. Его школа получила название Мен-ри, или Ментанг ченмо (тиб: sman bris; sma thang chen mo). Кроме того, он написал сочинение «Метод верного изготовления образа, т.н. драгоценность, исполняющая желания»[2], в котором детально осветил семь аспектов религиозного изобразительного искусства [Dagyab, 1977, p. 29]. В работах Менла Дондуба, наконец, можно видеть отказ от стандартов старой непальской школы, ее квадратных форм, преимущественно красно-оранжевого фона, густо заполненного прямоугольными рамками образов святых. На тангка появились пространство, синий и зеленый цвета в фоновом оформлении, изменились ракурсы лиц — от преимущественного «пря-

мой анфас» на «полуоборот в три четверти». Ландшафт стал значимым элементом окружения будд, бодхисаттв и божеств. По оценке Джексона, это было результатом слияния черт невари и китайской живописной традиции [Jackson, 1993, p. 96].

Еще одна школа тибетской живописи — кенлуг (тиб. *Mkhyen lugs*). Ее основателем стал Кхензе Ченмо (тиб. *mkhyen brtse chen mo*) из Гонкаргантода (тиб. *Gong dkar sgang stod*). Он пришел после Менла Дондуба и создал базу для возникновения нового стиля, отличного от менри. Тибетцы считают их двумя крупнейшими тибетскими стилями и обычно называют парой Мен и Кхен (тиб. *sman mkhyen snyis*).

Примерно в это же время формируется стиль гадри или карма гадри (тиб. *Karma sgar bris / sgar bris*). Основателем стиля является Восьмой Кармапа Микьед Дорже (тиб. *mi skyod rdo rje, 1507–1554*). Как пишет известный тибетский искусствовед Лоден Шераб Дагьяб-ринпоче, он был связан также с творчеством художника Тулку Намка Таши (тиб. *sprul sku nam mkha' bkra shis*), рожденного в Яртоде, чьим перерождением считал себя Микьед Дорже. Намка Таши был учеником Галдан Шарчогпа Гончог Пенде (тиб. *Skal ldan shar phyogs pa dkon mchog phan bde*), под руководством которого он обучался рисованию в стиле менри. В качестве натуры для рисования он использовал индийскую скульптуру и поначалу работал в стиле зиутанг. К школе карма гадри относятся также два известных мастера — Чойки Таши (Chos rje bkra shis) и Каршо Карма Таши (Kar shod karma bkra shis). По словам Дагьяб-ринпоче, карма гадри обрела мировую известность благодаря этим Трем Таши (тиб. *bkra shis gsum*) [Dagyab, 1977, p. 29–30].

Художник по имени Чиу Гангпа (тиб. *byi'u sgang pa*), что значит Птичка, родом из Яртода, был признан воплощением некого мудреца, поэтому к его имени был прибавлен титул тулку. Чиу-тулку изучал разные школы живописи, объехал всю страну в поисках художественных шедевров и всегда был неразлучен со своими этюдами и холстами. За свой образ жизни он н получил прозвище Чи или Чиу, которое за ним закрепилось, и стиль его письма стали называть чиури (тиб. *Byi'u ris*). Отличительным свойством его работ считается особое искусство передачи теней и глубины цвета [Dagyab, 1977, p. 29]. Чиу упоминают известный тибетский историк Шакабпа и западный историк тибетского искусства Д. Джексон (его авторству относят настенные росписи монастыря Гьянцзе [Jackson, 1996, c. 93].

Художник из провинции Цанг Чойинг Гьяцо (тиб. chos dbyings rgya mtsho) также следовал менри, однако благодаря некоторым нововведениям стал основателем школы менсар (тиб. sman gsar) — новая менри. Чойинг Гьяцо делал настенные росписи в монастыре Ташилхунпо (тиб. *bkra shis lhun po*), а также оформлял храм и ступу, построенные после кончины настоятеля Ташилхунпо Панчен-ламы IV Лобсан Чойки Гьялцена *(blo bzang chos kyi rgyal mtshan, 1570–1662)* специально как его реликварий.

Дагьяб-ринпоче упоминает также художника Жунтинпу (тиб. *Zhun thing pa*) из Дагпо *(Dvags po)* южного Тибета, который основал свой стиль живописи, ставший известным как дагри (Dvags ris) [Dagyab, 1977, p. 30].

ТИБЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ — СОВРЕМЕННИКИ ДЗАНАБАЗАРА (СЕР. XVII В.)

К середине XVII века, когда юный Дзанабазар едет в Тибет, в Уй и Цанг наблюдается настоящий расцвет буддийского искусства. Это был период строительства огромного количества новых монастырей, храмов, дуганов, дворцов и т.д., это было временем установления доминантного влияния школы гелуг. Политический альянс школы гелугпа с хошутским Гуши-ханом предо-

2 Тиб.: sku gzungs kyi tshad kyi rab tu byed pa yid bzhin nor bu.

ставил новый приток богатых пожертвований из монгольских земель и всю полноту власти в Тибете Далай-ламе V Нгаванг Гьяцо. Далай-лама, отдав бразды светского управления страной регенту, с энтузиазмом посвятил себя дхарме, расширению и укреплению влияния гелугпа. Во многом благодаря его бурной деятельности и поистине недюжинным качествам духовного наставника, дальновидного политика Тибет быстро превращается в буддийскую мекку. Развитие искусства было связано со строительством новых храмов, активным обновлением и ремонтом старых. В 1645 году Далай-лама начал строительство дворца Потала на Красной горе в Лхасе, куда была перенесена столица страны. С 1645 по 1648 годы Далай-лама V Нгаванг Гьяцо предпринимает строительство Белого дворца Поталы, для этого нанимаются лучшие мастера, включая Чойин Гьяцо, личного художника Панчен-ламы в монастыре Ташилхунпо. За 2,5 года завершены настенные росписи в храмах Цомченшар, Кангьюра, соборном зале в Намгьял-дацане Поталы, все в соответствии с планом Далай-ламы. Сюда призывают большое количество ремесленников, художников, скульпторов, мастеров разных специальностей. Великий Пятый собственнолично занимается подбором художников, судя по его дневниковым записям, живописцы, последователи стиля менри и кенри, получают большинство самых крупных заказов для осуществления росписей в храмах Дрепунга. Три художника — Таглунг Палгон, Лхаса Галдан, Бронзэ Лобсанг — назначаются Далай-ламой главными (тиб. *dbu chen*) над 68 мастерами. В 1662 году для подготовки молодых мастеров Далай-лама организовал их обучение под руководством живописца Лагагура и скульптора Хордарчана. В 1664 году 86 художников и 10 подмастерьев участвовали под патронажем Далай-ламы в работах по реставрации лхаских храмов Баркор и Джово. Еще 14 подмастерьев и младших художников исполняли вспомогательные малярные работы. Руководили ими главные художники Ментангнэй и Таглунг Палгон, они же осуществляли проектирование и дизайн настенных росписей.

Примерно в 1668 году 16 художников под руководством Таглунг Палгона, упоминавшегося уже выше, по заказу Далай-ламы написали 35 тангка с изображением 35 Будд покаяния, каждый в окружении свиты из четырех бодхисаттв. Тангка были написаны золотом на красном шелке. Также был создан комплект тангка Восьми Будд медицины. В 1669 году написаны тангка с портретами учителей линии передачи Ламрима. Примерно в 1671 году под патронажем Далай-ламы был проведен ремонт древнего храма Джоканг в Лхасе, когда были обновлены росписи стен в Джоканге и Рамоче; в работах принимали участие 14 мастеров под руководством Эпа и тулку Багро [Jackson, 1993, p. 198–201]. Эти два скульптора — Эпа-лугпа (тиб. *E pa lkugs pa*), известный также как Хордар (Hor dar — молчун? монгол дархан?) и тулку Багро (тиб. *sprul sku bag dro*) основали свою школу *дупал* (тиб. *'Dod dpal*), их мастерская находилась в местечке Дуджо-Палкьи (тиб. *'dod 'jo dpal 'khyil*) у подножия Поталы.

Чрезвычайно талантливым и своеобразным художником этого периода был Десятый Кармапа Чойинг Дорже (тиб. *kar ma pa chos dbyings rdo rje, 1604–1674*). Он с малых лет обнаруживал интерес к рисованию, вышивке цветными нитями и талант художника и уже в восемь лет исполнял работы в полном соответствии с ритуальными текстами. Учился он у Чокер-тулку Церинга из Лхобрага (тиб. *Chus khyer sprul sku tshe ring*), относившего себя к традиции менри. В более поздний период творчества Чокер-тулку следовал традиции зиутанга (тиб. *Zi'u thang*) и кашмирского стиля (тиб. *Kha che*). Это были два разных периода его творчества. К сожалению, нам ничего не известно об индивидуальных особенностях названных мастеров и их произведениях, эта тема еще ждет своих исследователей.

В принципе у буддийских ремесленников не принято подписывать свои работы, к тому же зачастую они выполнялись группами мастеров с подмастерьями, поэтому для определения персональных работ требуется кропотливое исследование и знание устной традиции. Тем не менее выдающаяся искусность и оригинальная манера испол-

нения вкупе с целым рядом сопутствующих условий могли сложиться в особый, неповторимый, очень индивидуальный стиль. И это случай с творчеством Дзанабазара, его именные творения широко известны, факт авторства подтверждается письменными памятниками и культовой монгольской традицией, многие из его творений изначально и поныне хранятся на алтарях крупнейших монастырей, храмов и монгольских семейств. Также существуют сотни, если не тысячи разновременных произведений разных художников пластики, живописи, прикладного искусства, которые несут на себе отпечаток моделирования, видения, эстетики, школы Дзанабазара.

ТИБЕТСКИЙ МОНАСТЫРЬ ШАЛУ И ЕГО МОНГОЛЬСКИЕ СВЯЗИ

Дворцы и храмы, являвшиеся резиденциями его великих учителей, не вызывают вопросов. Но почему Шалу? Немаловажную роль, вероятно, сыграло сохранение коллективной исторической памяти, свойственной монголам[3]. Для понимания причин притяжения Дзанабазара к Шалу необходимо немного углубиться в историю монастыря, где молодой монгольский Богдо-гэгэн, определенно, бывал на поклонении. Шалу известен прекрасными образцами культовой живописи, настенной росписи XIV века, органично сочетающими тибетские, китайские, монгольские и непальские художественные стили, оригинальность и некоторую особенность его отмечали многие исследователи Тибета. Монастырь Шалу находится в 20 км к югу от города Шигадзе провинции Цан Тибета. Основан он был в 1027 году Чецун Шераб Джугнаем (тиб. *lce btsun shes rab ‹byung gnas*) и был освящен самим Атишей (982–1054). В 1320 году настоятелем монастыря стал Будон Ринчендуб (bu ston rin chen 'grub, 1290–1363), известный буддийский ученый, автор монументального труда «История буддизма», величайшей заслугой его является кодификация тибетского канона. Будон руководил работой по сбору, редактированию и систематизации 4569 тибетских текстов, своды которых стали каноническими сводами Кагьюра (тиб. *bka› ‹gyur*) — Слово Будды, и первой версии Тенгьюра (тиб. *bstan ‹gyur*) — толкования Слова. Будон также руководил исполнением 499 тантрических мандал, нарисованных на внутренних храмовых стенах монастыря. Таким образом, стены Шалу были использованы, по выражению Ричардсона, как большие холсты для проецирования и доказательства силы, потенциала книг и их организационных структур [Richardson S., 2016, p. II]. В 1305 году по инициативе Будона и при финансировании местным принцем Дракпа Гьялценом монастырь был расширен, а затем украшен тибетскими и непальскими художниками, прошедшими обучение в монгольских имперских мастерских у знаменитого неварского мастера Анико (1245–1306). Благодаря деятельности Будона монастырь, который он возглавлял 37 лет, стал одним из важнейших центров обучения в Тибете, оставаясь влиятельным, несектантским монастырем на протяжении столетий, хотя многие его относят к сакьяской традиции [https://shalu.org; https://tibethouse.us/shalu-monastery]. Портрет Будон Ринчендуба известен по настенной росписи XIV в. в Шалу, где он изображен вместе со следующим, 12-м настоятелем монастыря.

В 1329 году Шалу был почти полностью разрушен сильным землетрясением. А в 1333 году Тогон-Тэмур-хан (1320–1370), последний монгольский император династии Юань

3 В социальной антропологии подобное явление носит название габитуса (лат. *habitus* — внешность, облик) — это особенный исторический продукт, который воспроизводит себя по уже приобретенной ранее форме путем восприятия, обдумывания и действия в новых условиях, реконструирует дискурсы прежних действий [Бурдье, 2007, с. 40]. Так материализуется коллективная память, работающая на восстановление бывших эффективных отношений и ориентаций, в которых значима роль прошлого.



Рис. 3.1. Пять великих татхагат. Фрагменты настенных росписей в монастыре Шалу XIV в. Тибет, традиция школы сакья [https://www.himalayanart.org/items/59662/]

в Китае, поручил восстановить монастырь Кунсанг Дагпа Гьялцену (тиб. *grangs pa rgyal mtshan*). Главным храмом монастырского комплекса был большой центральный Лхаканг, его окружали четыре других здания, построенных для постоянно увеличивающегося числа ученых и монахов[4].

Известный итальянский ученый Роберто Витали пишет, что некоторые картины в Шалу представляют собой преимущественно неварский стиль, смешанный с китайско-монгольскими элементами. Он также считает, что несмотря на, казалось бы, разрозненный характер визуальных элементов, их совокупность создает тот стиль, который был свойственен художникам юаньского двора. Приглашенный Хубилай-ханом непальский художник Анико, став главой всех ремесленников и художников при дворе Юань в 1273 году, создал свою школу, где обучались мастера из разных регионов. И над оформлением Шалу, как полагает ученый, работали монгольские и китайские художники, получившие образование при дворе, в том же неваро-юаньском стиле [Vitali, 1990, p. 89–122].

Ричардсон, защитивший диссертацию на теме настенной живописи монастыря Шалу, вторит мнению многих предшественников о сильном китайском влиянии и наложении его на непальский стиль, полагая, что в XIV веке над росписями в Шалу работали, как минимум, две бригады художников — одна из Катманду, творившая в откровенно непальском стиле, вторая, «направленная юаньским двором», состояла в основном из местных тибетских художников, которые писали китайские костюмы, иностранные фигуры и ландшафты. Ричардсон отрицает монгольское влияние, полагая, что монгольские администраторы, то есть иностранные правители, никогда не видели эти фрески [Richardson S., 2016, p. 247]. Полемизируя с Л. Витали и отдавая должное его прекрасному владению письменными источниками, он уличает коллегу в плохом знании фресок монастыря. И заключает, что деятельность ученых Шалу по развитию буддийского образования в Тибете, классификации текстов тантры, созданию культовых изображений и т.д. была связана с политической борьбой тибетского народа против «монгольского колониализма». «Книги и книжные коллекции демонстрировались, даже рекламировались как конструктивные, мощные устройства, которые сами содержали, контролировали и упорядочивали разнообразие, историю и, следовательно, давали доступ к власти и силе. Это была сила отстаивать настоящее, а также власть над историей, и оба эти аспекта были центральными для перестройки и выживания тибетских религиозных институтов перед лицом монгольского колониализма и его упадка» [Richardson, 2016, p. 225, 256]. Он отрицает даже саму возможность участия монгольских художников в оформлении монастыря, но говорит, что живопись на стенах

Шалу с сюжетами джатак Будды включена в часто повторяющиеся холмистые ландшафты, и считает это китайским влиянием. В то же время не может не отметить, что при сравнении с пейзажами из китайских свитков росписи Шалу «визуально от них далеки, ввиду ярких цветов и четко очерченных форм» [там же, с. 245]. Но именно эти черты являются одними из главных особенностей монгольской изобразительности.

Итак, для присутствия в произведениях Дзанабазара элементов, свойственных иконографии монастыря Шалу, мы видим ряд серьезных причин. Во-первых, нет сомнений, что Ундур-гэгэн имел возможность очень подробно изучить представленное там искусство, так как Шалу находится всего в 20 км от монастыря Ташилхунбо в Шигадзе, обители всех панчен-лам, в том числе его коренного учителя, Панчен-ламы IV. Во-вторых, Шалу представлял собой совершенно уникальный образовательный комплекс, в котором сочетались богатейшие текстовые и визуальные материалы для системного, глубокого и всестороннего изучения буддийского канона. Эти условия были созданы самим Будоном, с великолепной, возможно, одной из самых полных в Тибете библиотек, богатейшим собранием тантрических рисованных мандал, а также красочным изложением джатак и сутр в настенных росписях. О высочайшем доктринальном и художественном уровне исполнения этих наглядных пособий можно судить по сохранившимся фрагментам былого богатства. Немаловажным фактором для Ундур-гэгэна должны были быть прочные исторические связи Шалу с правлением и присутствием монголов в Тибете в XIII–XIV веках. Известно, какое пристальное внимание Дзанабазар уделял тому, чтобы полный буддийский канон был издан в Монголии. Как было отмечено его биографами, в 1654 году Дзанабазар заказал из Тибета закупку собрания Кангьюра и Тенгьюра, а в следующем году организовал их переиздание с участием 470 монахов, при этом сам занимался перепиской некоторых томов.

Витали, посетивший Шалу в 80-х годах XX века, пишет о редких и ценных образцах искусства Пала XI века, сочетающихся здесь с влияниями из Центральной Азии, а также об образцах невари-тибетско-монгольской школы, основанной и развитой Анико при дворе Хубилай-хана в Пекине во второй половине XIII века. По его мнению, этот стиль продолжал влиять на искусство в Северной и Восточной Азии на протяжении веков [Vitali, 1990, p. 120]. Как отмечали Д. Снеллгроув и Х. Ричардсон, в тяге к Тибету для монгольских народов большую роль сыграла историческая память: «Национальная память долга и дни Хубилай-хана и его тибетских связей вряд ли могли быть забыты» [Snellgrove, Richardson, 1968, p. 194].

Надо полагать, что Дзанабазар не мог не заметить некоторые, близкие ему по эстетическому восприятию художественные особенности оформления монастыря. Степной холмистый ландшафт, много открытого пространства, четкие контуры, контрастные, яркие краски, простой и ритмичный узор, манера драпировки тканей, своеобразные формы лотосовых престолов, монгольские одеяния донаторов свидетельствовали о монгольском присутствии в Шалу. Вероятно, именно в Шалу Дзанабазар подсмотрел некоторые идеи и прообразы своих удивительных, неповторимых лотосов, которые стали самодостаточными произведениями его скульптурного и живописного искусства.

4 Как и все религиозные объекты КНР, в 1959 году монастырь Шалу был сильно разрушен, а монахи либо заключены в тюрьму, либо расстрижены. Тем не менее это один из немногих монастырей, который пережил разрушения в годы культурной революции, в нем сохранились древние интерьеры, исключительно красивые настенные росписи.

ГЛАВНЫЕ СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЕ ФАКТОРЫ И ОСОБЕННОСТИ ТВОРЕНИЙ ДЗАНАБАЗАРА

Красота по-монгольски: особенности и отличительные черты

Соразмерность и математическая сосчитанность были важнейшим мерилом красоты в индийской традиции, и мы видим, что монголы в буддизме не стали «изобретать колесо», а воспользовались этими достижениями. Однако как возникает неповторимое своеобразие шедевров Дзанабазара, передающих колорит, энергию и дыхание Великой Степи, монгольскую оригинальность божеств и образов? Несомненно, мы должны столкнуться с таким понятием, как эстетическое восприятие монгольских кочевников.

Д. Лувсанвандан знакомит нас с рукописным монгольским источником анонимного автора под названием «Сутра о хороших и плохих качествах обыкновенного человека» (монг. yirü kümün-ü saiyn maγu eldeb-ün šinji-yin sudar). Сочинение отражает идеи и взгляды монголов о взаимосвязи красоты и нравственности в человеке. Человеческое тело рассматривается как единая структура, красота которой зависит прежде всего от соразмерности составляющих частей: пяти длинных (руки, глаза, нос, туловище, колени), пяти тонких (волосы, пальцы, суставы, кожа, зубы), четырех коротких (шея, стопа, кинга, голень, спина), шести высоких (лоб, нос, колени, грудь, подмышки, ребра), семи красных (нёбо, язык, уголки глаз, губы, ногти, ладони и ступни), трех глубоких (голос, душа, пупок), трех широких (голова, лоб, грудь). При этом все части имеют собственную пропорцию и соразмерность целому: например, лицо состоит из 12 или 14 пальцев, длина носа, высота лба, высота виска, расстояние от кончика носа до края подбородка одинаковы и равны четырем пальцам. Так же соразмерность распространяется на все части тела. Перечисляются 25 качеств красивого мужчины. Отметим, что красивыми считаются круглая голова, «подобная религиозному зонту», эластичные, ровные волосы с желтоватым оттенком, большой, выпуклый лоб, величественное, круглое лицо, длинный, прямой и высокий нос, «шея, как у слона», длинные, прямые, достигающие колен руки, прямые и круглые мускулы рук и ног, не выдающиеся щиколотки, эластичная кожа и т.д. Лучшие качества мужчины — щедрая душа, ясный ум, бескорыстность, правдивость, бесстрастность [Лувсанвандан, 1983, с. 48–49, 57]. Для женщины определены 22 качества красоты и 8 свойств души. У красивой женщины — эластичные волосы и кожа, руки с симметричными суставами и кистями, полные круглые шея, лицо и щеки, черные брови, белые, ровные зубы, большие глаза, красные губы, высокий нос, круглые мускулы, длинные руки, изящная фигура с тонкой талией, широкие плечи, высокие, крепкие, близко расположенные друг к другу груди, чистая кожа и т.д. Лучшие качества женщины — аккуратность, чистота, верность, воздержанность языка, правдивость, сердечность, разумность и способность рожать сыновей [там же, с. 49–50].

Эстетические предпочтения людей, несомненно, подвержены изменчивости в зависимости от исторической эпохи, культурной среды, географических и климатических условий, экономической ситуации, тенденций моды, наконец. Для локального социального сообщества важнейшую роль имеют этнические традиции, образ жизни и обусловленные ими национальные привычки. На примерах изобразительного, прикладного искусства монгольских мастеров, на традиционной орнаментике, элементах, их образующих, сохраняющих свои древние архетипы, вырисовывается некоторое понимание красоты по-монгольски.

Безусловно, огромное влияние на эстетические предпочтения оказывает кочевой образ жизни. Если человек оседлой цивилизации считает, что два переезда равны одному пожару, то монгольский кочевник со стадом овец, коров, коз, табуном лошадей, верблюдов переезжает, как минимум, дважды в год, а в засушливый, непогодный год кочевка может осуществляться через каждые 10–15 дней. Но, пройдя этот нелег-

кий, выматывающий путь, пастух всегда возвращается на родное место, и чаще всего траектория кочевок является цикличным движением по ограниченному количеству мест, наиболее благоприятных для стоянок. За период его отсутствия ландшафт должен успеть отдохнуть и восстановить свои ресурсы кормильца. Именно поэтому экологическая культура, стремление сохранять чистоту и целостность окружающей среды имманентны поведению кочевника. Вещей у кочевника немного, они мобильны, необходимы, прочны, хорошо сочетаемы друг с другом, имеют обтекаемые формы и модульные размеры. Например, размер юрты может увеличиваться или уменьшаться в зависимости от количества решетчатых остовов, стен (монг. хана) и кусков войлока (монг. эсгий). Подобный модульный принцип измерений известен также в японской культуре, когда площадь жилища и размеры комнат меряются количеством татами — соломенных матрасов, которыми устилается пол. Предметы монгольской кухонной утвари: котел, большие чаши, малые пиалы — вкладываются друг в друга. Мебель также разборная, складная и пропорциональна размерам не только юрты, но и телеги и повозки, на которых все это регулярно пакуется и перевозится. То есть пропорциональность, модульность, гладкость поверхностей являются необходимым свойством бытовых вещей. Об эстетическом предпочтении форм кочевников Монголии говорит архитектура жилища: юрта — круглая, это полусфера, очаг на треноге тоже круглый, повторяет форму котла с полусферическим дном.

Монголия расположена на возвышенном плато, средняя высота которого составляет около 1,0–1,5 тысячи метров над уровнем моря. Вечное синее небо как объект поклонения существует издревле у монголов не случайно. Огромные открытые пространства в среднем 250 дней в году освещены сияющим солнцем. Яркая небесная лазурь, прозрачность разреженного воздуха влияют на цветовую палитру восприятия; монголы предпочитают чистые, яркие, не смешанные цвета. И это определяет цветовую гамму не только национальных костюмов, украшений, которые носят женщины, но также традиционную художественную палитру монгольских мастеров.

Национальные представления о красоте формируют свое понимание женской красоты. Современный монгольский писатель С. Эрдэнэ в своем романе «Занабазар» создает образы трех главных женских персонажей, воплотивших в себе три очень важных архетипа монгольской женщины: девушки-невесты, матроны-матери семейства и соратницы-подруги. Эталонная красота, естественно, воплощена в девушке-невесте. Амина, героиня романа, которая, согласно легенде, была прообразом знаменитого творения скульптора — богини Белой Тары, описывается как «девушка лет 15–16, то есть примерно одного возраста с Гэгэном — с тонкой талией и полными бедрами, высокая, с прекрасным, изящным телом и гибкой шеей, под тонкими длинными бровями мягким взором блистали ее черные глаза, сквозь белую кожу лица просвечивал розовый румянец, а гибкая поступь ее была словно грациозный танец»[5].

Красота матери имеет уже другие критерии: «Несмотря на то, что матроне Ханджамц было уже около пятидесяти, как говорится, "у счастливой царицы щеки румяны", она все еще сохраняла свою блистательность; круглое белое лицо ее было безупречно чистым, без единого пятнышка и даже мелких родинок, черные открытые глаза, симпатичная, полная женщина среднего роста». «Пальцы ее рук, украшенные одним-единственным небольшим кольцом с бирюзовой вставкой, были довольно пухлыми и в то же время гибкими и длинными...»; «в делах мастерица, в речах умница»[6].

Наиболее ранние живописные изображения женщин — знатных монголок относятся к началу XIV в. Это портреты ханш — матерей и жен чингисидов, правителей монгольской империи в ряду портретов «золотого рода» Чингис-хана и его потомков, выполненные на шелке анонимным автором в годы правления Хубилай-хана

5 С. Эрдэнэ. Занабазар. Монгол роман. Улаанбаатар, УХГ, 1989. С. 3. Перевод с монгольского С.С.

6 Там же, с. 56. Перевод с монгольского С.С.



Рис. 3.2а. Бронза, эпоха Сун. Бодхисаттва Майтрейя. *Музей монастыря Чонгшенг, г. Дали, Юньнань, КНР. Фото С.С.*



Рис. 3.2б. Бронза, эпоха Сун. Бодхисаттва Авалокитешвара, вид спереди. *Музей монастыря Чонгшенг, г. Дали, Юньнань, КНР*

Рис. 3.2в. Бронза, эпоха Сун. Авалокитешвара, вид слева. *Музей монастыря Чонгшенг, г. Дали, Юньнань, КНР*



Рис. 3.3а–д. Каменное изваяние монгольского правителя XIII–XIV вв. — образец пластического искусства средневековых монголов. *Национальный Музей Монголии, Улан-Батор. Фото С.С.*

Общий вид



Рис. 3.3б. Вид слева



Рис. 3.3в. Вид со спины, изображение хризантемы на спинке кресла



Рис. 3.3г. Голова, ракурс полуоборот слева



Рис. 3.3д. Лицо, туловище



Рис. 3.4а. Дзамбала 5-летний (ucchusma jambhala). **XIV в. 16,6 см.** *Потала, Лхаса.[Schroeder, 2001, Vol. II: 210B]*



Рис. 3.4б. Махакала шестиликий (saḍbhuja mahākāla / mgon po phyag drug pa). **XIII в. 13,5 см.** *Потала, Лхаса. [Schroeder, 2001, Vol. II: 206C]*



Рис. 3.4в. Самвара (saṃvara / bde mchog). **XIII в. 15,6 см.** *Потала, Лхаса. [Schroeder, 2001, Vol. II: 209 C]*



Рис. 3.4г. Ваджрасаттва (vajrasattva / rdo rje sems pa). **XIII в. 20,2 см.** *[Schroeder, 2001, Vol. II: 209 E]*

(1271–1368)[7]. Портреты выполнены в единой манере, в традиционной китайской технике шелковых свитков, в теплой желто-красной тональности на монохромном фоне цвета жухлой травы. Правительницы изображены в национальных монгольских халатах — дэли, в одинаковых головных уборах — бохтог, специфической фигурной конусовидной формы, с монгольскими национальными украшениями из жемчугов. Несмотря на кажущееся сходство, одеяния и украшения ханш на разных портретах не повторяются. Лица представлены в легком полуобороте и имеют яркие индивидуальные черты; художнику удалось передать не только возраст, высокий социальный статус и внешние антропометрические данные женщин, например, разные формы глаз, носов, оттенки цвета кожи, но и уловить их характер и даже настроение. Поскольку выбор невесты, будущей жены и матери продолжателей рода всегда преследовал цель улучшения породы, правящие семьи золотого рода чингисидов имели возможность выбирать лучших девушек. В целом же, судя по портретам, красавица имперской эпохи — это луноликая дива с аккуратными, пропорциональными чертами лица, спокойная, нежная, мудрая, преисполненная достоинств, обладающая хорошим здоровьем и, очевидно, далеко не худенькая[8]. Поскольку ежедневный быт среднестатистического монгольского пастуха благодаря сохранению основного типа жизнеобеспечения — кочевого скотоводства не сильно изменялся до начала XX века, то следует полагать, что и представления монгола о красоте не подвергались революционным изменениям. Это произошло со стремительной урбанизацией и приходом информационной эпохи, всколыхнувшей традиционные культуры, став серьезным испытанием на прочность.

Как уже говорилось выше, формирование монгольского стиля началось в XIII–XIV веках, в период монгольского правления династии Юань. По сложившемуся в западной литературе мнению считается, что главной родоначальницей юаньского искусства является китайская изобразительная традиция Сунской эпохи (960–1279). Однако для последней характерны совершено иные, по преимуществу линейные и сложносоставные паттерны. Дуань Вэньцзе в своем обзоре 400-летней истории буддийских пещер Могао в Дуньхуани выделяет периоды Пяти династий, Сун, тангутского государства Си Ся и монгольской империи Юань. Автор отмечает, что характер влия-

ния на содержание и форму искусства пещер в периоды господства семейства Цао и правления тангутского и монгольского нацменьшинств были разными. Говоря о декорациях в китайских традициях, он отмечает такие мотивы, как закрученные драконы, свернутые фениксы, попугаи, павлины, единороги, лотосы, соцветия, треугольные цветочные узоры, круглые узоры, узоры из бус, гранатов и винограда в волнообразном декоре и т.д. [Duan Wenjie, 1991].

Эстетика Сунов, как исконно китайская, была порождена формами и свойствами бамбука, воспетого китайской поэзией. По китайскому обычаю женской фигуре полагалось «блистать гармонией прямых линий», для чего девочкам стягивали грудь холщовым бинтом или жестким лифом. Развитие грудных желез приостанавливалось, а вместе с тем снижалась подвижность грудной клетки. Затрудненное дыхание пагубно сказывалось на здоровье, зато девушка выглядела изящно и, повзрослев, могла претендовать на хорошего жениха. Ею восхищались, ей завидовали, поскольку она походила на «тростник, который колышется от легкого дуновения ветра», девочкам с детства бинтовали ступни, пригибая все пальцы к подошве, чтобы они не росли, эта болезненная пытка породила поговорку «красота ног стоит моря слез» [Грицак, 2005, с. 148]. Не только физические, но и лучшие человеческие качества должны быть подобны бамбуковому стеблю, тонкому, прямому, но гибкому, когда нужно, стойкому к невзгодам, способному быть однородным в едином пучке, который не переломить врагу. Красота китайской живописи и каллиграфии зависит от искусства делать правильный мазок — короткий, прямой или узловатый, подобный звену бамбука.

В городе Дали, ныне входящем в китайскую провинцию Юньнань, но бывшим столицей одноименного государства (Dàlǐ 大理 937–1253), есть монастырь Чонгшенг (Chongsheng 崇圣寺) традиции Ваджраяны, история его восходит к эпохе Сун (960–1279). При раскопках на территории Трех пагод, главных архитектурных достопримечательностей Дали, были обнаружены замечательные образцы буддийской пластики эпохи Сун, которые красноречиво отражают эстетические идеалы эпохи (рис. 3.2а–в).

Монголы, как кочевники, охотники и пастухи животных, имели свое видение прекрасного: в стремительном, ритмичном и грациозном движении диких животных, силе и мощи хищника, скорости и чуткости травоядных, в их вечном состязании за право жить. Во всяком случае, сердце кочевника греют не тонкие растительные стебельки и порывистые былинки, но округлые крепкие формы рогов домашнего сытого скота, который благополучно преодолеет зимние вьюги. Благосостояние пастуха измеряется количеством скота в его стадах, а лучшим благопожеланием для него является преумножение их поголовья. Зооморфный ковровый узор, состоящий из множества рогообразных элементов, и есть пожелание изобилия, богатства и благополучия.

Буддийское изобразительное искусство в эпоху Юань

Формирование собственного этнического типа в буддийских образах Монголии происходило на протяжении не менее четырехсот лет. Учетом и описанием каменных антропоморфных изваяний в Монголии занимался археолог Баяр Д. Довдойн Баяр составил антологию памятников с каменными антропоморфными изображениями эпохи тюркского VI–VIII вв. и монгольского правления XIII–XIV вв. на территории Центральной Азии [Баяр, 1995, 1997]. К сожалению, на территории Северной Монголии сохранилось не очень много предметов буддийского искусства юаньского периода XIII–XIV вв., но они помогают составить об-

7 Оригиналы портретов хранятся в Музее императорского дворца в Тайбее /National Palace Museum/, вывезены из Гугуна — «Запретного города» Императорского дворца Пекина.

8 См.: Альбом, живопись на шелке: «Портреты правительниц Империи Юань», хранящийся в Тайбее, в Национальном музее-дворце — Yuan Dynasty Empresses (1271–1368 A.D.) National Palace Museum in Taipei. http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portrait_paintings_of_empresses_of_the_Yuan_Dynasty (дата обращения: 20.06.2021).

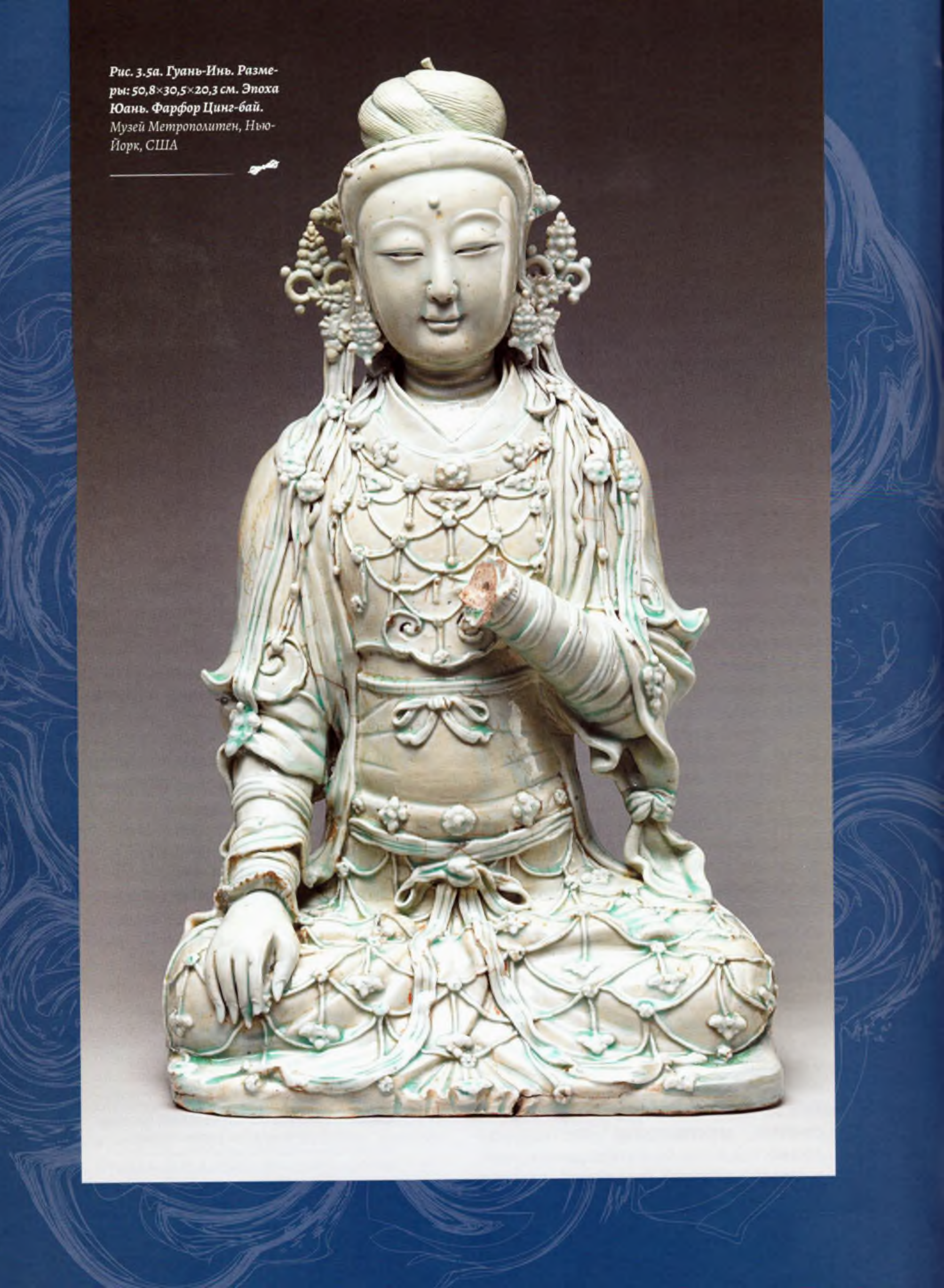


Рис. 3.5а. Гуань-Инь. Размеры: 50,8×30,5×20,3 см. Эпоха Юань. Фарфор Цинг-бай.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США



Рис. 3.5а. Гуань-Инь. Фарфор Цинбай. Эпоха Юань. *Столичный музей, Пекин. Фото Гари Тодда [https://www.flickr.com/photos]*



Рис. 3.5б. Бодхисаттва Гуань-Инь в белом. Фарфор Цинбай. Эпоха Юань (1271–1368 гг.). *Музей Гиме, Париж). Фото С.С.*



Рис. 3.5в. Бронзовая Гуань-инь эпохи Юань. Частная коллекция. *Пекин [The Art of Buddhist Скульптура. Beijing, 2012]*



Рис. 3.5г. Костюм монгольской женщины племени уземчин. *Датский государственный музей, г. Копенгаген. Из коллекции, собранной во Внутренней Монголии датским этнографом Х. Хаслунг-Кристенсеном в 1936-37 г. [https://www.flickr.com/photos] (слева)*

щее представление о степных художественных традициях средневековья. Каменные изваяния монгольских правителей и знати XIII–XIV вв. величиной, близкой к натуральным размерам, были высечены из цельных глыб. Есть монументальные памятники этого периода, косвенно свидетельствующие о буддизме в Монголии, — некоторые из них держат в руках буддийские четки. Они сидят на складных стульях со спинкой или без нее, одеты в монгольские халаты с поясами. Один из образцов подобного памятника находится в зале Музея изобразительных искусств г. Улан-Батора. У него традиционная





Рис. 3.6а. Панджаранатха Махакала. Камень, резьба. 28,5×47 см. 1292 г. Анико (1244–1306). Вид спереди, вид сзади. *Музей Гиме, Париж. Гур Гомбо. Музей Гиме. [https://www.himalayanart.org/items/85928]*

Рис. 3.6б. Махакала Панжранатха. Бронза, литье, Тибет XV в. Дворец Потала, Лхаса. Вид спереди, вид сзади. *[http://himalayanaert.org._item no.204251]*

для средневекового периода прическа, височные и боковые волосы убраны в плетеные букли за ушами, на нем любимая степняками мягкая круглая шляпа с полями. О высоком статусе изображаемого свидетельствует само наличие кресла с рисунком хризантемы на спинке, а также *хатагу дэгэл* — бронированный длинный жилет, спущенные плечи которого показаны полосками на предплечьях. Чаша на высокой ножке, которую он держит на уровне груди в левой руке, должна также указывать на его жреческий статус, который имели представители аристократического правящего рода, золотые и серебряные образцы подобных сосудов есть во многих музейных коллекциях разных стран (рис. 3.3а–д). Округлые формы, мягкие замкнутые линии, устойчивый посад скульптур отражают не только реальную этническую анатомию, но и эстетические предпочтения монголов к сглаженным, округлым силуэтам, лаконичности очертаний и прочности конструкции.

Среди сохранившихся культовых образов Ваджраяны эпохи Юань не случайно чаще других встречается облик невысокого коренастого воителя. Это идамы и дхармапала, вырезанные из камня — Дзамбала, Махакала, Самвара, Ваджрасаттва (рис. 3.4а–г). Даже божества высших разрядов, Ваджрасаттва и Самвара изображаются округлыми и плотными, с пропорциями в восемь или шесть мер (ангула — ладоней). Образа гневных идамов и дхармапала эпохи Юань из тибетских храмов опубликованы Шредером [Schroeder, 2001, Vol. II: 206A–211C]. Ко-



Рис. 3.6б. Панджаранатха Махакала. Бронза, литье. Тибет, XV в. Дворец Потала, Ахаса (лицо и оборот)

ренастые пропорции божеств мы наблюдаем и на плоских и рельефных изображениях эпохи Юань, гобеленах, тангка, барельефах, о которых говорилось выше (см. Глава 2).

Явные монгольские признаки проявляются и в женских культовых образах юаньской эпохи. Так, фарфоровые, бронзовые и деревянные скульптуры Гуань-инь отличаются от традиционно китайских форм архитектоникой тела, одеянием и украшениями. Гуань-инь монгольской эпохи «носит» одежды из достаточно плотных тканей, как обычно предпочитают кочевники, поэтому на них нет струящихся волн тонкого шелка, характерных для хань-китайских изображений. Конституция тела богини более плотного, крепкого сложения с прямыми широкими плечами также больше соответствует монгольскому типу фигуры. Длинные сетчатые украшения, как бы повторяющие структуру деревянного остова войлочной юрты, вдоль всей длины платья, не свойственны китайскому национальному костюму, но они известны монгольским женщинам племени уземчин (рис. 3.5). Такой тип фарфоровых скульптур Гуань-инь изготавливали в Цингбай, восточной провинции Цзянси, кстати, по образцам этой марки Европа впервые познакомилась с фарфором. Замечательный образец цингбайской фарфоровой бодхисаттвы эпохи монгольского правления в Пекине представлен в парижском музее искусства Востока Гиме, известны подобные изображения в американской коллекции музея Метрополитен, а также в разных частных коллекциях (рис. 3.5а–б). Такой же

Рис. 3.6в. Гомбо Гур.
Камень, 18×10×6 см.
Эрдэнэ-дзу, XIV–XV в.





Рис. 3.6г. Гомбо Гур. Камень. *Музей ИИ им. Дзанабазара, Улан-Батор. [Tsultem, 1989: 228]*



Рис. 3.6д. ***Махакала панджарантаха.*** *Музей Востока, инв. №95211. Москва. [Альфонсо, Карлова, Кореняко, 2013: илл.70]*



Рис. 3.6е. Гомбо Гур. Глина, ца-ца. XVII в. Фрагмент. *Коллекция Амгалана, Улан-Батор*

тип изображения данной эпохи встречается в металле (рис. 3.7с.). Для него характерны специфические украшения, покрывающие всю длину одеяния, встречающиеся у монгольских племен (рис. 3.6г).

Движение как образ жизни
(на примере образа Махакалы Панджаранатхи)

Весьма показательна монгольская трактовка культового образа Гур Гомбо, или Панджаранатха Махакалы (санскр. *pañdjaranātha mahākāla;* тиб. *gur gyi mgon po/ mgon po gur — Владыка Шатра*). Махакала Панджаранатха, или Гур Гомбо — божество в группе идама Хеваджры, главный хранитель школы Сакья. Он широко почитался в XIII–XIV в., во времена идеологического лидерства сакьясцев и политического владычества монгольских ханов. Отличительным атрибутом Гур Гомбо является поперечная булава, или волшебный гонг — ганди (санскр. *gandi;* тиб. *'phrul gyi gan di*), а также редкая поза божества с равносогнутыми ногами и сведенными вместе пятками. Ногами он попирает человеческую фигуру, символизирующую эго, препятствия и соблазны на пути йогина.

Самые известные скульптурные изображения Панджаранатха Махакалы датируются временем Юань (1271–1368) и Юнлэ (1402–1424). Один из шедевров — его автором специалисты считают знаменитого мастера Анико (1244–1306) — хранится в музее искусств Востока Гиме в Париже (рис. 3.6а). Есть замечательный вариант Гур Гомбо из золоченой бронзы эпохи Юнлэ (1402–1424) из дворца Поталы в Лхасе (рис. 3.6б). В коллекции Музея Востока в Москве хранится экземпляр барельефа Гомбо Гура в черном камне, датируемый XVI веком. В данном изображении тибетской работы наблюдается сохранение стиля непальских камнерезных образцов с характерной стойкой — пятки вместе, но-



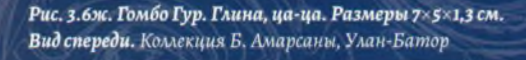


Рис. 3.6ж. ***Гомбо Гур. Глина, ца-ца. Размеры 7×5×1,3 см. Вид спереди.*** *Коллекция Б. Амарсаны, Улан-Батор*



Рис. 3.6з. Гомбо Гур. Глина, ца-ца. Печать соембо на обороте. *Коллекция Б. Амарсаны, Улан-Батор*

ски врозь. Махакала Панджранатха изображен с двумя спутниками: Ваджрапани справа и Лхамо, восседающая на своем муле, слева (рис. 3.6д).

Гомбо Гур является главной святыней и хранителем старейшего монастыря Монголии Эрдэнэ-Дзу. Эрдэнэ-Дзуский Гур Гомбо вырезан из черного камня (рис. 3.5в). Иконография образа соответствует сакьяской традиции его изображения XIII–XIV в. Божество с двумя короткими, толстыми руками и ногами, одной крупной головой в треть своего роста стоит в позе мандалы (санскр. *maṇḍalāsana*, тиб. *rting zlum po'i stang*). Три гневных глаза вытаращены, рот оскален. На высоко всклокоченных волосах водружена корона с пятью черепами и драгоценностями.

В ушах — тяжелые круглые серьги, на ногах и руках — браслеты, костяное ожерелье украшает грудь и живот, еще одно, из черепов, свисает по низу живота. Специфично изображен шарф (uttara), наброшенный на плечи, он выглядит как пелерина, что тоже появилось в эпоху монгольского правления. На бедрах повязка из тигровой шкуры. В правой руке он держит изогнутый нож дигуг (тиб. *gri gug*), в левой — габалу, полную крови. На согнутых локтях поперечно лежит булава (gan di), оба конца ее увенчаны завитками встречных спиралей (орнаментальный элемент «хамар угалз» — ноздри в данном случае символизируют триратну). Толстый живот воинственного бога свисает между ног почти до земли. Поза Гомбо Гура буквально называется «позой сведенных вместе пяток» (тиб. *rting zlum po'i stang*), но здесь он изображен с широко расставленными, параллельными ступнями. Это придает фигуре не только устойчивый баланс, но и живость и готовность к борьбе. Постамент скульптуры в виде одинарного, раскрытого лотоса по высоте занимает четверть всей композиции, делая ее еще более устойчивой.

Рис. 3.7а. Головной убор Будды Амогхасиддхи. Фрагмент скульптуры. *ЗДУМ. Фото С.С.*



Рис. 3.7б. Головной убор Белой Тары. Фрагмент скульптуры. *ЗДУМ. Фото С.С.*



Рис. 3.7в. Головной убор Зеленой Тары. Фрагмент скульптуры. *БХОМ, Улан-Батор. Фото С.С.*

Рис. 3.7г. Головной убор Богдо-гэгэна. Автопортрет Дзанабазара. Фрагмент тангка. Коллекция А. Алтангэрэла, Монголия



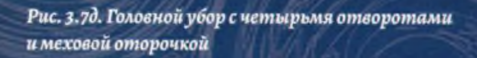


Рис. 3.7д. Головной убор с четырьмя отворотами и меховой оторочкой



Рис. 3.7е. Традиционный мужской головной убор (тоорцог малгай) с четырьмя отворотами



Рис. 3.8а. Украшение прически Белой Тары. Фрагмент скульптуры. Вид сзади. ЗДУМ, постоянная выставка. *Фото С.С.*



Рис. 3.8б. Украшение прически Будды Акшобьи. Фрагмент скульптуры. Вид сзади. *ЗДУМ, Монголия. Фото С.С.*



Рис. 3.8в. Монгольский шлем с бармицей. Историческая реконструкция *[Горелик, 1987]*



Рис. 3.8г. Монгольский боевой шлем XIII–XIV вв. Железо, текстиль, латунь. 22×24 см. *Национальный музей Монголии, Улан-Батор. Инв. У.95-9-1 [ММШУД, 2014: v. I, н. 26]*



Рис. 3.8д. Монгольский шлем. Составляющие элементы скреплены заклепками. Реконструкция по археологическим и изобразительным источникам *[Горелик, 1987]*

Изменение позы Гур Гомбо в Монголии не было случайным, это подтверждает еще один экземпляр каменной скульптуры из Музея изобразительных искусств им. Дзанабазара в Улан-Баторе. В отличие от эрдэни-дзуского его шарф изображен в виде дуги, поднятой над плечами, и у него пропорционально более низкий лотосовый постамент (рис. 3.6г).

У Махакалы непальского стиля из парижского музея Гиме (рис. 3.6а) и золоченого Махакалы эпохи Мин (рис. 3.6б) стойка со сведенными пятками и вывернутыми наружу носками похожа на танцевальную балетную позицию. Поза же монгольских экземпляров божества — это динамичная, но устойчивая стойка борца-сумоиста. В варианте эпохи Мин пропадает яркая мимика оскала, отчего и лик божества становится по-китайски статичным.

Таким образом, монгольские образы Махакалы передают традиционные ценности кочевой военной демократии — устрашающую мощь, стойкость и мобильность воина, эстетически выраженные в форме буддийской скульптуры. Симметричность и квадратные пропорции фигуры позволяют ей вписаться в рамки Архимедовой спирали с равномерным шагом, в оформлении булавы ганди также присутствуют завитки спирали.

О том, что сакьяская традиция сохранялась в Монголии нового времени, можно судить по произведению Дзанабазара. В частном собрании Б. Амарсаны есть прекрасно сохраненный образец глиняного барельефа Гомбо Гура. Ца-ца Махакалы Панджранатхи размером 7,0×5,0×1,3 см. На тыльной стороне ца-ца сделан оттиск идеограммы соёмбо Дзанабазара, ставшей государственным символом Монголии. Ца-ца повторяет традиционную для подобного ритуального оттиска форму листа дерева бодхи. Обнаженный Махакала с большим животом изображен в пламенном ореоле, он стоит на полусогнутых ногах, попирая обнаженного человека с длинными волосами. В руках на локтевых сгибах держит булаву-ганди. В правой руке у него изогнутый нож-дигуг, в левой — габала. За головой, над плечами лентой вздымается накидка, на голове различима диадема с черепами. Передняя часть имеет терракотовый цвет, оборотная — темно-бурый цвет обожженной глины. Таким образом, мы видим продолжение и сохранение Дзанабазаром старых культов, привнесенных во времена его прадеда Абатай-хана. Однако в модели Дзанабазара наблюдается сбалансированность пропорций, их некоторое удлиннение, при этом сохранено главное изменение, сделанное монгольскими мастерами средневековья — динамизм фигуры, его устойчивая способность не только крепко стоять, но двигаться. В результате, весь облик приближен к естественной конфигурации движения — спирали Фибоначчи.

Особенности одеяний, причесок и украшений

Диадемы коронованных божеств Дзанабазара имеют скругленную конфигурацию и напоминают архитектонику островерхой монгольской шапочки с четырьмя отворотами — тоорцог малгай (ее вариант жанжин малгай) (рис. 3.7). Тоорцог буквально означает цветок; шапочка, и действительно в проекции сверху напоминает цветок с четырьмя лепестками. Фасон ее чрезвычайно функционален, так как боковые лепестки могут служить ушками, передний — козырьком, а задний — защитой для шеи. В то же время четырехлепестковый архетип украшений, один из самых древних и распространенных в монгольских степях, встречается в декоре как одежды, женских и мужских аксессуаров, так и бытовой утвари, конской упряжи и даже погребальных склепов и гробов. Прототипы такой шапочки можно обнаружить в средневековых изображениях монгольской знати. В шапке такой формы, отороченной мехом, был изображен на настенных росписях Эрдэнэ-Дзу прадед Дзанабазара Абатай-хан (1534–1586) [Цултэм, 1986: кат. 150, 151, 152]. В таком же головном уборе изображен юный Богдо-гэгэн на живописном автопортрете Дзанабазара (рис. 3.7г).

Более того, судя по материалам археологии, персидских миниатюр, иллюстраций Джами ат-таварих Рашид ад-Дина и других данным XIII–XV вв., архитектоника головных



Рис. 3.9а. Прическа Зеленой Тары. Тангка-гобелен. Фрагмент. *Музей азиатского искусства в г. Сан-Франциско, США*



Рис. 3.9б. Прическа Будды Амитабхи. Миниатюрная тангка цакли. Фрагмент. Частная коллекция [Casey, 2014]



Рис. 3.9в. Прическа монгольского хана. Тангка Мандала Ваджрабхайравы. Фрагмент. *Музей Метрополитен. Нью-Йорк*

Рис. 3.9г. Прическа бодхисаттвы Майтрейи. Музей-храм Чойжин-ламы. *Улан-Батор, Монголия*

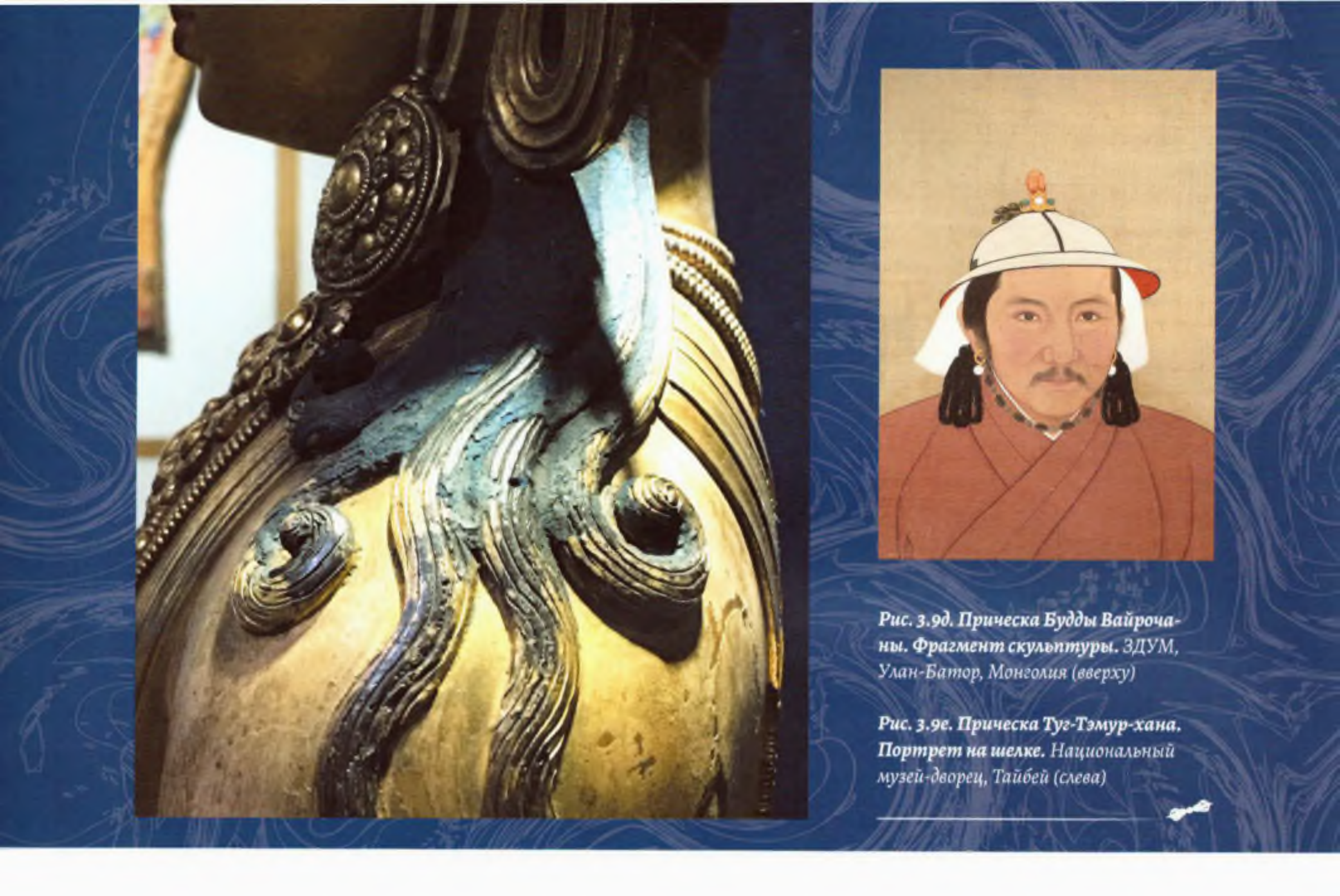


Рис. 3.9д. Прическа Будды Вайрочаны. Фрагмент скульптуры. *ЗДУМ, Улан-Батор, Монголия (вверху)*

Рис. 3.9е. Прическа Туг-Тэмур-хана. Портрет на шелке. *Национальный музей-дворец, Тайбей (слева)*

убранств буддийских божеств Дзанабазара сохраняет конфигурацию монгольского боевого шлема XIV в. По наблюдениям выдающегося исследователя средневековой одежды и вооружения в Евразии М.В. Горелика, «монголо-татарские шлемы XIV в. поражают богатством и разнообразием форм», но подавляющее большинство шлемов имеют издавна характерную для Востока форму сферического купола и навершие для плюмажа (рис. 3.8). Кроме того, ученый считал, что даже в XV в. монголы полностью сохраняли все элементы костюма имперского периода, а шапки «законсервировались» в форме второй трети XIV в.» [Горелик, 1983].

В пользу того, что Дзанабазар использовал традиционную конфигурацию и элементы боевого монгольского шлема, говорит особенность причесок некоторых его скульптур. Волосы бодхисаттв, согласно индийской традиции, убраны над ушнишей высоким узлом — джата, но он может быть перехвачен не жемчужной нитью, но фигурным чехлом с клепками, имитирующими металл (рис. 3.8а–б). Этот чехол для волос удивительно похож на фигурную стальную скрепку шлема, которая перехватывала купол, состоящий из нескольких элементов (рис. 3.8в–д).

Характерная черта причесок в образах монгольского стиля выражается также в подчеркнутом выделении боковых прядей волос у коронованных божеств. Впрочем, изображение локонов на плечах не было новшеством, введенным монголами — это было характерно для традиций Северо-Западной и Северо-Восточной Индии в VI–XII вв., монголы с удовольствием восприняли и продолжили индийскую традицию. Средневековые монголы носили прически, выбривая макушку и оставляя челку на лбу и длинные боковые пряди, которые часто заплетались в несколько косичек и сворачивались кольцами за ушами. Странная прическа монголов немало поражала иностранных послов и путешественников, так что они делали их подробные описания

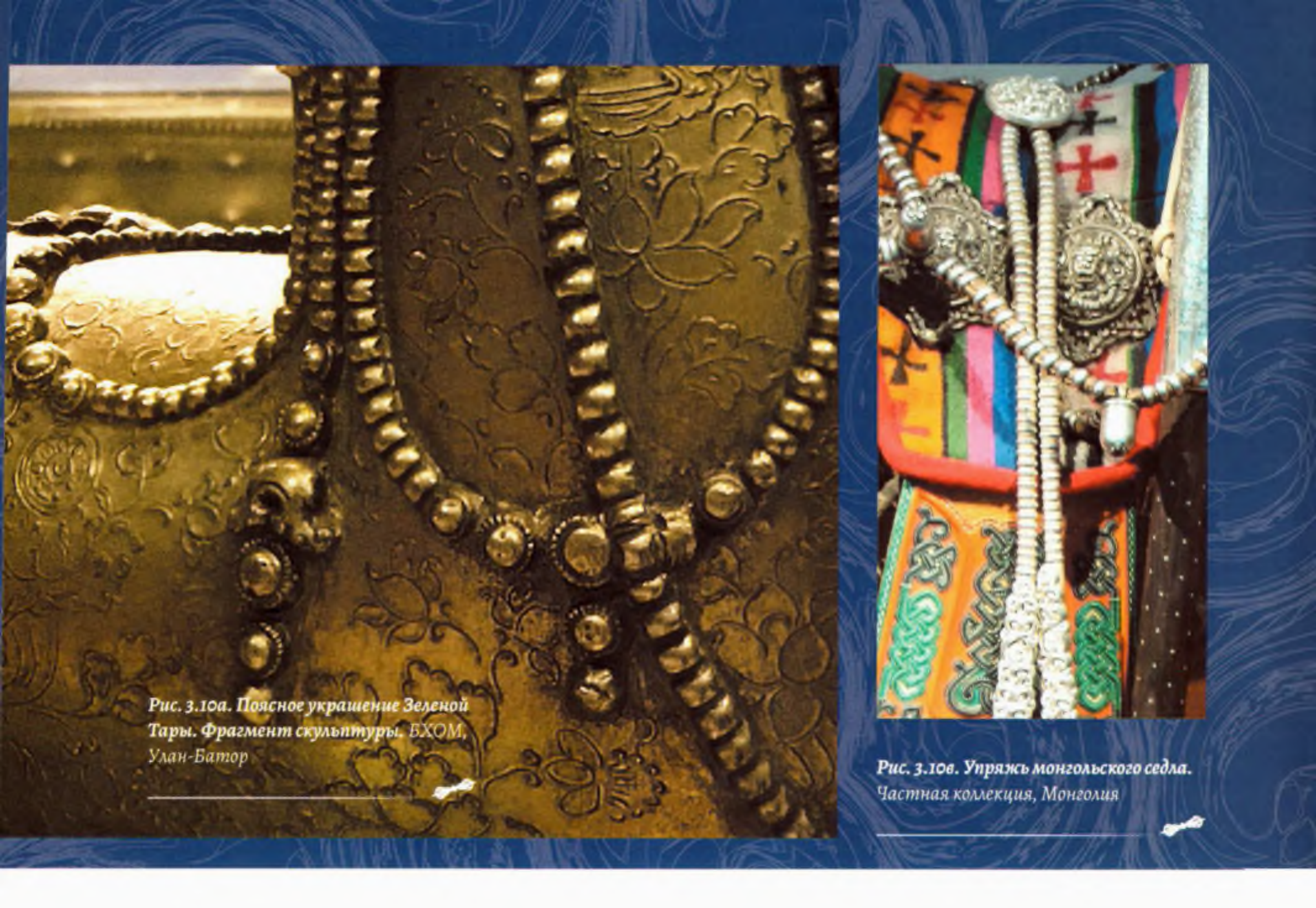


Рис. 3.10а. Поясное украшение Зеленой Тары. Фрагмент скульптуры. БХОМ, Улан-Батор

Рис. 3.10в. Упряжь монгольского седла. Частная коллекция, Монголия

и изображения (рис. 3.9). Сохранились даже дворцовые официальные портреты чингисидов с такими прическами в Императорском музее в Тайбэе (рис. 3.9).

После падения Юань, при минских правителях, даже в эпоху Сюандэ и официальная, и повседневная одежда правителей и придворных, по мнению Сюррейса, долго сохраняла монгольские черты. Еще в течении сотни лет будет продолжаться борьба за искоренение моды на ношение костюмов и причесок монгольского типа [Serruys, 1950, 1970, 1975]. Борьба за восстановление ханьской идентичности выразится в том, что в поздний минский период буддийские изображения будут иметь подчеркнуто бритые боковые и затылочные части головы. Локоны на плечах бодхисаттв возвращаются в период правления маньчжурской династии Цин, не исключено, что немаловажную роль в этом сыграло творчество Дзанабазара и его дружба с императором Канси (1654–1722).

Украшения божеств Дзанабазара имеют визуальные прототипы в элементах кочевнического быта, а прежде всего конской упряжи, ибо лошадь для монгола — это драгоценность, достойная быть украшенной не менее заботливо, чем женщина. Поясные гирлянды Белой Тары и других божеств составлены из таких же серебряных колец, нанизанных на шнур, и односложных цветочных розеток, как конская серебряная сбруя и седельный комплект (рис. 3.10а–в).

Если в XIII–XIV вв. в буддийском изобразительном искусстве Монголии эстетической доминантой была сила и доблесть воина, то к XVII – началу XVIII века на смену приходят другие идеалы с более утонченными пропорциями, но сохраняется замкнутость линий, чистота и лаконичность силуэта.

В то же время мы видим, что историческая память монголов хранит некоторые элементы боевого прошлого, а дух воина не исчезает бесследно, но принимает ла-



Рис. 3.10б. Поясное украшение Белой Тары. Фрагмент скульптуры. ЗДУМ. Улан-Батор

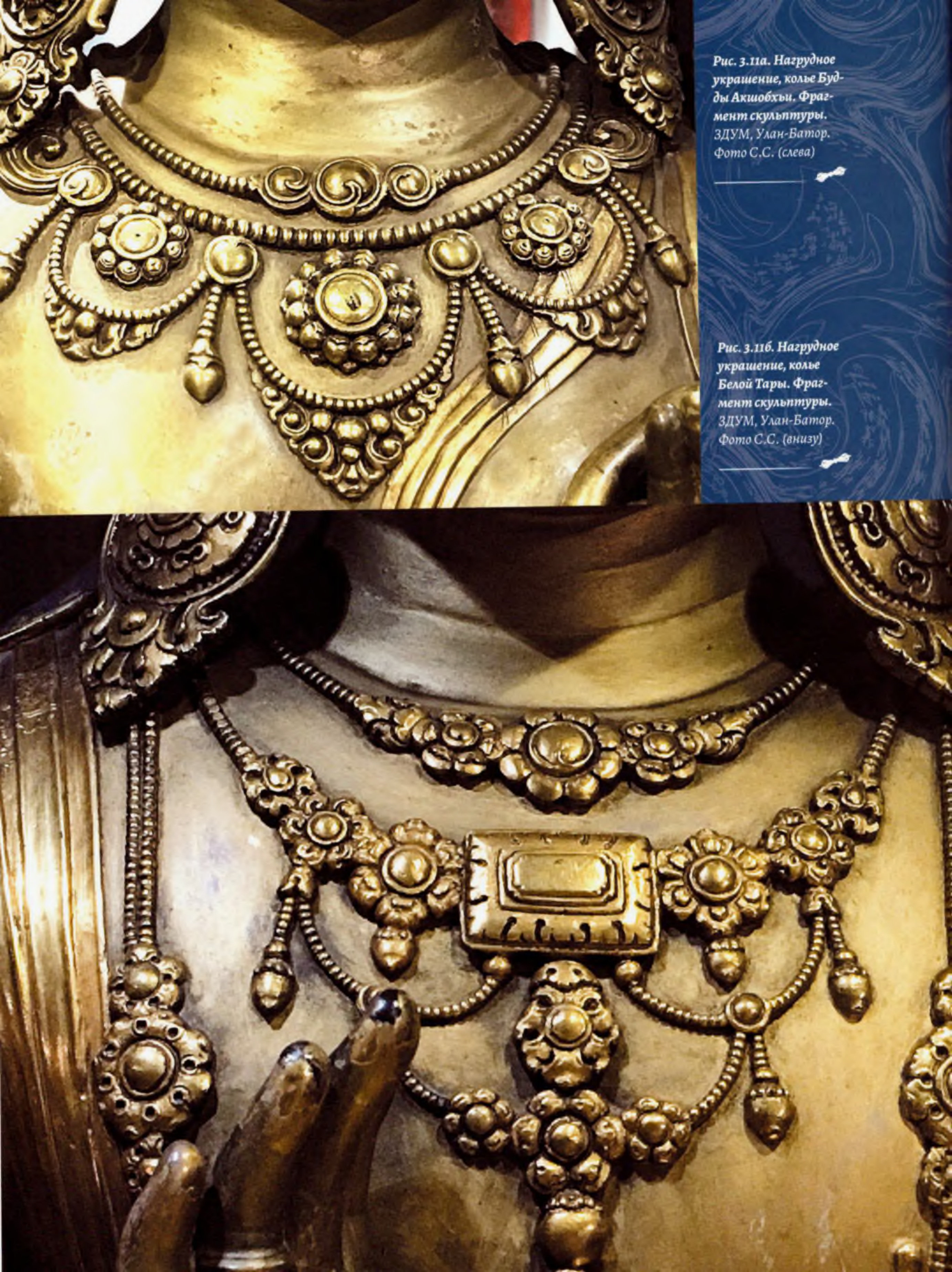


Рис. 3.11а. Нагрудное украшение, колье Будды Акшобхьи. Фрагмент скульптуры. ЗДУМ, Улан-Батор. Фото С.С. (слева)

Рис. 3.11б. Нагрудное украшение, колье Белой Тары. Фрагмент скульптуры. ЗДУМ, Улан-Батор. Фото С.С. (внизу)

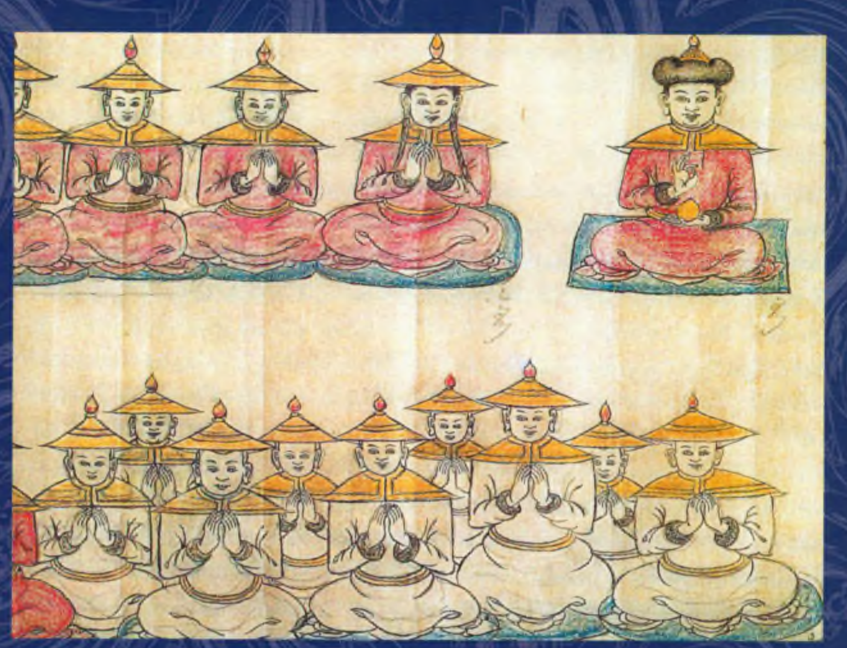


Рис. 3.11в. ***Нагрудное украшение, колье Будды Вайрочаны. Фрагмент скульптуры.***
ЗДУМ, Улан-Батор. Фото С.С. (вверху)

Рис. 3.11г. ***Нагрудное украшение, колье Будды Амитабхи. Фрагмент скульптуры.***
ЗДУМ, Улан-Батор. Фото С.С. (справа)



Рис. 3.12а. Облачение воина эпохи Юань. Реконструкция. *Национальный музей Монголии, Улан-Батор. Фото С.С.*



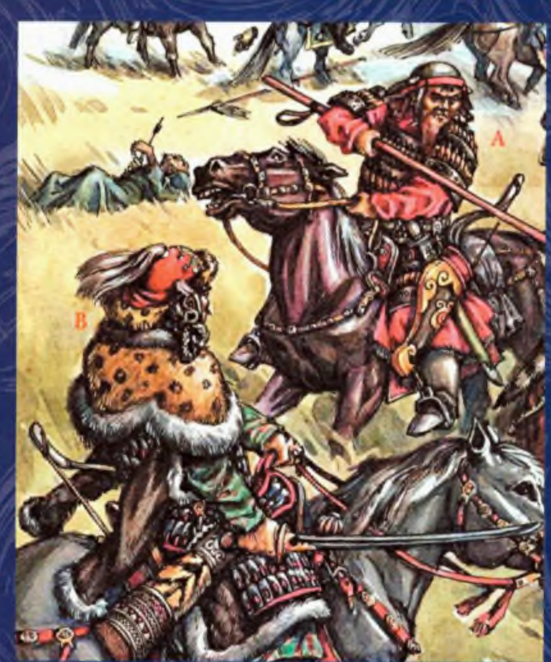


Рис. 3.12б. Абатай-хан (1534–1586) со свитой высокородных с пелеринами (цээжэвч). Копия настенной росписи монастыря Эрдэнэ-дзу *[Цултэм, 1987] (вверху)*

Рис. 3.12в. Воин-аристократ времен Чингис-хана в пелерине. Фрагмент. *Реконструкция М. Горелика (слева)*

Рис. 3.12д. Шлем с бармицей *(боевое снаряжение средневекового европейского воина для защиты шеи, горла и плеч)*



Рис. 3.12е. Портрет Петра Великого в костюме Преображенского полка с горжетом. Поль Деларош, 1738 г. *Художественная галерея г. Гамбурга. Фрагмент*



Рис. 3.12г. Доспехи с боевыми воротниками-ожерельями, покрывающими плечи, верхнюю часть груди и спины были известны на Востоке с I тыс. н. э. Прорисовка по изобразительным историческим источникам М.В. Горелика *[Горелик, 1987]*

тентные формы. Об этом свидетельствует символика атрибутов и жестов буддийских божеств и элементы защитного снаряжения древних воинов в одеяниях, прическах и украшениях мирных божеств. Например, в одеяниях божеств Дзанабазара мы видим элегантные драпировки шарфов, лежащих на плечах наподобие пелерины. Такие «пелеринки» носят будды и бодхисаттвы-герои — Ваджрасаттва, Ваджрадара, Акшобхья, Самвара, Манджушри, Махапратисара, Ваджра Тара (рис. 3.11). Эти божества функционально являются воинами света, сражающимися с тьмой невежества, злобности, пристрастности, зависти, гордыни и т.д. Как правило, это божества, которые снабжены боевыми видами атрибутов — ваджром или мечом (см. Глава 4: скульптура Акшобхья, Манджушри, Пратисара и др.; тангка Манджушри, Панчаракша и др.).

Такой неканонический элемент в буддийской иконографии, как пелерина, появляется на изображениях эпохи Юань. Пелерина присутствует у монгольских скульптур Гур Гомбо, у многих божеств Дзанабазара. Очевидно, это связано именно с влиянием монгольского костюма.

В произведениях Дзанабазара есть разные примеры использования пелерины. Он вводит такой необязательный элемент в одеяния божеств, что добавляет им нужные смысловые оттенки, но при этом они сохраняют свою утилитарность, практическое значение. И в данном случае Дзанабазар остается верен кочевническому принципу практичности, когда нет ничего надуманного, лишнего или необязательного. Дело в том, что боевые воротники-ожерелья, покрывавшие плечи, верхнюю часть груди и спины, были известны на Востоке с I тыс. н. э. Они являлись частью воинского снаряжения и служили защитой от меча, ножа и других видов холодного оружия (рис. 3.12а). Боевая пелерина, или древний элемент мужского костюма (монг. *цээжэвч*), был особенно популярен у монгольской военной аристократии XIII–XIV вв. [Горелик, 1979, 1987]. Одеяния правящей монгольской элиты, где царствующие особы изображаются в пелеринах, отражены в персидских миниатюрах XIV в. и китайской живописи эпохи Юань (1271–1368).

В Монголии настенная роспись монастыря Эрдэнэ-дзу содержала портрет Абатай-хана (1534–1586) в окружении свиты, где все изображены в четырехлепестковых пелеринах цээжэвч (рис. 3.12б). Эти рисунки на бумаге являются копиями с настенных изображений, в свое время украшавших Эрдэнэ-дзу [Цултэм, 1986, с. 150, 151].

В европейской культуре воинского облачения известны аналоги — защитные воинские ожерелья горжет и бармица (рис. 3.12д); в постсредневековье до появления погон они выполняли функцию различения званий и привилегий. Например, в эпоху Петра Великого гвардейцы Преображенского полка носили металлические горжеты (рис. 3.12е).

В настоящее время пелерина (додиг, цээжэвч) сохраняется как элемент ритуального костюма у персонажей религиозной мистерии Цам, в стилизованных сценических костюмах монгольских, центральноазиатских артистов, используется дизайнерами высокой моды и т.д.

Известный тибетский ученый Чойгьям Трунгпа говорит о тибетской традиции, где мир имеет трехчастную, вертикальную структуру и состоит из высшего божественного «лха», чья сфера есть снежные вершины гор, дружественного срединного «нянь», что находятся в широких отрогах гор, лесах и равнинах и нижнего «лу», сферы вод, океанов, рек. Человек, его физическое тело, также несут в себе эту универсальную проекцию, потому голова, глаза, лоб соотносятся с божественным принципом, а плечи, грудь, туловище представляют принцип «нянь», психологически дающий прочность, чувство опоры на земле. Он также отмечает, что подчеркнутые, широкие плечи, например, в костюме японского самурая или военные эполеты в традиции Запада, представляют данный принцип «нянь», связанный с храбростью и доблестью человека [Трунгпа, 2000, с. 28].

Этнотип буддийских божеств Дзанабазара

Этнический тип, созданный Дзанабазаром, с одной стороны, наследует непальские стандарты, которые тибетцы и монголы считают наиболее красивыми. По мнению







Рис. 3.13в. **Монгольские борцы — участники Наадома.** *Прорисовка С.С.*



Рис. 3.13а. Татхагата будды Дзанабазара. Глина. *Сарьдагийн хийд, материалы археологических раскопок Института истории и археологии АНМ 2016 г. (слева)*

Рис. 3.13б. Образ Будды в киоте субргана на тангка Дзанабазара. Фрагмент тангка из частной коллекции А. Алтангэрэла, *Монголия. Прорисовка С.С. (вверху)*

Рис. 3.13г. Атлеты монгольских Трех мужских игрищ (Наадом). *Прорисовка С.С.*

Ганевской, этот «способ этнической стилизации был выработан непальскими мастерами еще в эпоху Личчхавов (VI–IX вв.). Мужские фигуры имеют широкие прямые плечи, узкие бедра, талия высокая, руки полные в верхней части. Лица широкие, плавно сужаются к маленькому подбородку. Особенно характерен высокий, выпуклый лоб, придающий лицам детское выражение» [Ганевская, 2004, с. 51].

У монгольских будд и бодхисаттв тоже широкие расправленные плечи и полные руки, особенно в верхней части, поэтому создается впечатление, словно они набрали полную грудь воздуха (рис. 3.13а–б). Атлетическая конституция будд Дзанабазара обычно отмечается всеми исследователями, и хотя бы однажды побывав на летнем празднике Наадом, несложно понять, что эталон мужского героизма в мирное время — это аварга-бөх, победитель традиционных состязаний в силе и ловкости, так называемых (Эрийн гурван наадом) «Трех мужских игрищ» (рис. 3.13в–г). С именем Дзанабазара связано возникновение традиции Даншиг-наадома. В 1653 г. при монастыре Эрдэнэ-дзу в честь 19-летия Гэгэна были проведены всемонгольские «олимпийские игры», в которых участвовали халхаские семь хошунов и четыре аймака. Первые будды, созданные Дзанабазаром из глины в горном монастыре Сарьдагийн хийд, выглядели такими же, как современные монгольские атлеты (рис. 3.13в–г).

Если в непальской скульптуре женские фигуры отличаются узкими покатыми плечами и широкими округлыми бедрами, то у монгольской женской скульптуры плечи такие же широкие, как у мужских бодхисаттв. В отличие от индийских прообразов у них не столь крутые бедра, и в отличие от не-



Рис. 3.14а. Лик Зеленой Тары. Фрагмент скульптуры.
Музей-дворец Богдо-гэгэна, Улан-Батор



Рис. 3.14в. Лик Будды Майтрейи. Фрагмент скульптуры.
Музей-храм Чойжин-ламы, Улан-Батор

Рис. 3.14б. Лик Будды Акшобхьи. Фрагмент скульптуры. *Музей изобразительных искусств, Улан-Батор*



Рис. 3.14г. Лик Белой Тары.
Музей изобразительных искусств, Улан-Батор



Рис. 3.14е. Лик Будды Шакьямуни. Фрагмент тангка ***Восемь ступ.*** *Коллекция А. Алтангэрэла, Улан-Батор*



Рис. 3.14ж. Лик Будды Пайтрейи. Фрагмент тангка. Музей изобразительных искусств, Улан-Батор

пальских невысокая талия, а также ноги полные в бедренной части и руки полные в верхней части. Маленькие пухлые ступни ног и кисти рук являются характерной чертой представителей монгольского этноса. Это отразилось на буддийских образах, руки которых часто выглядят как детские.

В монгольском стиле Дзанабазара тонкие одеяния будд, бодхисаттв и богинь облегают их тела, представляя нам красоту тела совершенного существа. У художника нет боязни естественной наготы тела и духа, ибо они абсолютно прекрасны и целомудренны в своей изначальной природе.

Лики мирных божеств Дзанабазара представляют облик идеального духовного существа, но при этом не теряют черты монгольской этничности. У них широкие лица и крупные черты лица, как в непальских образцах, но другой овал — в скульптуре обычно несколько вытянутый, на тангка более округлый. В монгольском типе нет тяжелых выступов височной части головы, как у личчхавовских божеств, и нет тяжелых щек и подбородков китайских божеств; черепа и лики округлой, правильной формы.

Для стиля Дзанабазара характерны большие миндалевидные глаза с эпикантусом и открытый взгляд. У мужских божеств он направлен вперед под углом 45 градусов, у женских — прямо вперед. Точеные носы с острой спинкой и тонкими ноздрями часто имеют легкую горбинку в средней части. Красивые надбровные дуги и брови с размахом крыльев лука, сходящиеся на переносице. Урна, волосяной завиток в центре лба, как правило, обозначен заметным круглым выступом. Рот маленький, с пухлыми губками бантиком. Щеки гладкие и ровные, без носогубных складок, что придает божественным лицам свежесть и чистоту вечной молодости. Тщательная шлифовка скульптур, холодная позолота открытых частей тела на контрасте с горячим глянцем одеяний и украшений придает ощущение реальности матовой безупречно чистой и гладкой кожи. В живописных работах этот же эффект достигается чистотой контура и линий, асбестовой грунтовкой полотна, а также качественной, очень богатой позолотой. Отметим характерный почерк живописца на разных изображениях (рис. 3.7е–ж),

а также их стилистическое единство с пластическим решением ликов на скульптурах Дзанабазара. Влияние кочевнического мировосприятия монголов на развитие буддийской иконографии ярко отразилось на образе Махакалы Панджанатхи.

Живопись Дзанабазара и кочевнические технологии

Считается, что живописных работ Дзанабазара в настоящее время нет: либо он не рисовал, либо картины не сохранились. Такое мнение создалось ввиду того, что два-три полотна[9] из Музея изобразительных искусств им. Дзанабазара в г. Улан-Баторе[10] (монг. ЗДУМ), которые традиционно приписываются великому мастеру, не выдерживают конкуренции с его скульптурными работами и не оправдывают наших высоких ожиданий. О том, что у Дзанабазара «живопись уступала литью и рельефу», высказывался Н. Цултэм, первый монгольский исследователь буддийского изобразительного искусства Монголии. Он полагал, что о живописной деятельности художника ничего не говорится в его жизнеописаниях [Цултэм, 1982, с. 4]. Однако намтары или жизнеописания Ундур-Гэгэна свидетельствуют, что наряду со скульптурами художник много работал над живописными свитками. Например, в монгольском намтаре Ундур-Гэгэна[11] говорится, что в 1698 г. он изготовил много буддийских образов, скульптурных и живописных (монг. *juray, körüg*, тиб. *thang kha*), для своих учителей Далай-ламы и Панчен-ламы. Говорится также, что в год черной свиньи (1683 г.) Ундур-гэгэн подарил большую тангка для монастыря Жачун. «История Эрдэни-дзу» свидетельствует, что Дзанабазар выполнил для императора Канси (монг. *enke amuyulang-tu, 1654–1721*) живописные изображения Манджушри и Будды Шакьямуни, а также три золотые скульптуры и передал эти образа через послов. Предположительно, это было около 1683 года, когда Дзанабазар завершил создание знаменитой скульптуры Будды Ваджрадары.

Полагаясь на авторитет Н. Цултэма, расцвет монгольской буддийской живописи относят к концу XVIII в., когда «живопись догнала уровень монгольской классической скульптуры и художественного литья»[12]. Действительно, изобразительность у кочевников всегда подчинялась практическим целям, поэтому изображения, декоративность и утилитарность объектов в кочевническом искусстве неотделимы друг от друга. Художник в кочевом обществе — это прежде всего, ремесленник: кузнец, ювелир, литейщик, плотник, портной, вышивальщик, ковродел, гончар, строитель и т.д. Развитие живописи как разновидности художественного творчества связано с созданием культовых образов, массовый спрос на которые возникает с глубокой адаптацией буддизма. Правящая монгольская элита официально приобщилась к буддизму в период расширения монгольской империи в XIII веке, и новейшие находки артефактов этого периода подтверждают свидетельства тибетских авторов. В постимперский период у монголов, все более погрязавших в междоусобных братоубийственных битвах, энергия художественного отражения теряет нарративность и уходит в орнаментику, где язык изобразительности трансформируется в символику ритмичного узора благопожеланий — день сменяется ночью, но за ночью обязательно приходит рассвет. В то же время, как сооб-

9 Речь идет о неоднократно опубликованных портретах Дзанабазара и матери художника Ханджамц [Цултэм, 1982, илл. 94–95; Цултэм, 1986, илл. 111–112].

10 ЗДУМ – от монг. *Занабазарын нэрэмжит дүрслэх урлагийн музей*.

11 Öndör gegen-ü rnamtar oruśiba — рукопись 43 на сброшюрованных листах рисовой бумаги, размер 12×18 см. XIX в., частная коллекция, г. Улан-Батор, лл. 28–29.

12 Причина такого мнения была в плохой исследованности вопроса. Племена и народы военно-демократического союза, образовавшего монгольскую империю, входили в состав более древних государств, которые существовали на территории Монголии. Ближайшие по времени предшественники — Уйгурский каганат (VIII–IX вв.) и государство киданей Да Ляо (X–XI вв.) имели богатые художественные традиции, которые не могли пропасть бесследно, так как сохранялось кочевое производство. В период правления монголов и ближайшее последующее время (XIII–XV вв.) под влияние кочевников попали обширные территории Евразии. Своеобразие персидской, среднеазиатской миниатюры, китайской свитковой живописи данного периода связано с тем, что изобразительные традиции этих великих древних культур получили новый импульс для развития, впитав в себя элементы кочевнической эстетики.

Лотосовые троны живописных божеств Дзанабазара. Фрагменты разных танка. Монголия, XVII век.



Рис. 3.15а. Лотосовый трон Будды. Фрагмент танка «Восемь великих ступ». XVII в.,
Монголия. Коллекция А.Амарсана



Рис. 3.15б. Лотосовый трон Будды Шакьямуни. Фрагмент танка «Будда Шакьямуни»,
XVII в. Монголия. Коллекция Б. Амарсана



Рис. 3.15в. Лотосовый трон Вайшраваны. Фрагмент танка «Восемь братьев божеств
богатства, XVII в. Монголия. Коллекциия А. Амарсана



Рис. 3.15г. Лотосовый трон Белого махакалы. Фрагмент тангка «Белый Махакала», XVII в.
Монголия. Коллекция А. Амарсана



Рис. 3.15д. Лотосовый трон Будды Шакьямуни. Фрагмент тангка «Золотая ступа », XVII в.
Монголия. Коллекция А. Алтангэрэла



Рис. 3.15е. Лотосовый трон Курукуллы на танка-аппликации богиня Курукулла, XVIII в.
Монголия. Частная коллекция

щают тибетские авторы, искусство металлического литья у монголов уже в средние века отмечалось собственным стилем, отличным от тибетского, непало-индийского и китайского стилей. Падма Карпо (pad ma dkar po, 1527–1592)[13] и Жигмэд Лингпа ('jig med gling pa, 1729–1798)[14] говорят о существовании монгольского стиля (тиб. *hor li ma*) со времен Годан-хана и шести поколений после него ['jig med gling pa; padma kar po; Dagyab, 1977; Schroeder, 2001]. Наибольший вклад в дело распространения буддизма в тот период внесли внуки Чингис-хана Годан (1206–1251) и Хубилай (1215–1294). Годан-хан, сын Угэдэя (1186–1241), был инициатором сближения с тибетским буддийским духовенством и в 1247 году пригласил Сакья-пандиту Гунга Жалцана (тиб. sa kya pandita 'kun dga' rgyal mtshan, 1182–1251) для проповеди буддизма монголам. Таким образом, в середине XIII века изобразительное искусство монголов, в частности, пластическое искусство, уже обрело буддийские черты.

В последние десятилетия с демократическими переменами в Монголии вскрылось много предметов и тем, доселе скрытых от праздного внимания. В результате стали публично выставляться замечательные антикварные предметы частных владельцев, появилась возможность заполнения информационных лакун в истории искусства Монголии. Например, в собрании известного монгольского коллекционера А. Алтангэрэла есть редчайшие образцы свитковой живописи XVII–XVIII вв., которые соотносимы с творчеством Дзанабазара. Во всяком случае, нет сомнений, что живописные образа были выполнены человеком глубокой монгольской буддийской культуры. Тангка Панчаракши[15], Манджушри[16], Авалокитешвары[17], Восьми великих ступ[18] и др., по своей композиции, манере исполнения, цветовой гамме, образной системе, технике исполнения соответствуют историческому времени и культовым условиям в Монголии этого периода.

Они обладают признаками, которые позволяют говорить о единстве художественного почерка. Эти признаки имеют много общего с принципами, которым подчинены скульптурные работы мастера Дзанабазара. Прежде всего, это строгое соблюдение иконографических канонов и прекрасное знание письменных источников, тантрических текстов, садхан божеств. Пропорции живописных божеств соответствуют классической системе десяти и девяти мер (санскр. *dasātala and navatāla*), используемой для изображения божеств высших рангов буддийского пантеона. Обращает на себя внимание богатство использованных материалов, очень качественная позолота, минеральные пигменты, похоже, изготовленные из дорогих камней. Тангка выполнены на элитном, дорогом материале, шелке, требующем специальной технологии.

В прорисовке всех деталей наблюдается исключительная чистота линий, округлость форм, закрытый характер линий, использование только традиционных монгольских паттернов. В то же время мы видим оригинальные, смелые цветовые и композиционные решения, оформление полотна, которые ранее не встречались в буддийской танка. Например, обычно использование черного цвета избегают в культовой живописи, но на тангка Манджушри, верхняя часть полотна окрашена черным, и божество мудрости рассекает мрак неведения синим мечом знаний так, как это прописано в садхане Манджушри с золотым телом. Мастер использует кругообразную композицию, близкую сердцу степняка-кочевника, вместо квадратной или прямоугольной, принятой в непало-тибетской традиции. Тангка «Восемь великих ступ» и тангка «Восемь будд медицины» имеют кругообразную композицию.

Очень по-монгольски выглядит совмещение «Пяти подношений для пяти чувств» (санскр. *pañcakāmaguṇa*) — зрение, обоняние, осязание, слух и вкус в одной чаше. Ранее они изображались по отдельности, Дзанабазар стал «складывать» пять предметов (зеркало, раковину с благовониями, шелковый шарф, музыкальный инструмент вина и плоды билву) в одну чашу (старомонг. *ayaγ-a*). Монгольская чаша аяг — неизменная спутница кочевника, изображается на тангка в оранжевом, желтом цвете, иногда может быть синей или красной. Пять подношений в чаше изображаются крупно, ярко, на первом плане перед главным божеством, в нижней части тангка. Выдающийся мас-

штаб и цвет используются, чтобы подчеркнуть важность ритуальных подношений; они как бы выступают в пространство зрителя и становятся своеобразным мостиком для приближения верующего к изображенному божеству. Это нововведение было подхвачено другими монгольскими художниками и активно используется до сих пор в буддийских изображениях.

На всех рассматриваемых тангка виден единый облик лотосового трона в проекции, с очень четкими контурами, округлыми лепестками-сердечками, где хорошо передана округлость формы цветка (рис. 3.15).

Еще одна черта, которая соотносит данные живописные полотна со скульптурными работами Дзанабазара, — это стремление вырваться из плена плоскостного изображения. Мастер добивается иллюзии выпуклой рельефности разными средствами, прежде всего — игрой контрастов, богатой, очень качественной позолотой, разной степенью нажима на кисть, крупным планом главных предметов и т.д. В живописи названных работ использованы те же изобразительные принципы, на которых построены скульптуры Дзанабазара. Мы видим тот же национальный монгольский характер в ликах, конституции божеств и декоре образов — округлость и мягкость очертаний, замкнутость линий. Такие же удивительно чистые, светлые лики с мягкими чертами, дающими ощущение идеально гладкой кожи, такие же маленькие, мягкие, словно детские, кисти рук и маленькие ступни (рис. 3.16).

Те же троны божеств, с роскошными витыми спинками, тот же орнамент, состоящий из простых спиралевидных завитков эрхий, знакомых по искусству ранних кочевников Центральной Азии, те же предпочтения выразительной лаконичности и гладкости предметов, создающие элегантную простоту. Реализм изображения — один из главных принципов Дзанабазара. Пейзажные зарисовки на тангка правдоподобны, словно срисованы с натуры Хангайских гор, родины Дзанабазара. Реалистичны все персонажи Дзанабазара: глаза божеств открыты, взгляд направлен вперед под углом 45 градусов, но они, несомненно, обозревают все окружающее пространство. Будды и бодхисатвы выглядят живыми и осязаемыми, несмотря на отрешенность ликов, они контактируют со зрителем. Даже многорукие гневные тантрические божества выглядят реалистично, не оставляя никого сомнения в их живом присутствии здесь и сейчас.

При сравнении названных выше живописных работ с уже известными творениями Дзанабазара обнаруживаются основные особенности художественного стиля мастера. Элегантная простота и реализм — вот девиз, которому следует Дзанабазар отныне и во всех своих дальнейших работах. Очевидно, что творчество Ундур-гэгэна стало важнейшим этапом в развитии изобразительного искусства Монголии. Этот небывалый взлет буддийского искусства вызревал более четырех столетий в безмолвных недрах ежедневных раздумий и будничных забот со времен, когда правящая элита чингисидов впервые приняла буддийское вероисповедание. Некоторые буддийские образа Монголии сохраняют следы культовых

13 Падма Карпо (kun mkhyen pad ma dkar po, 1527–1592) — известный тибетский ученый, глава линии Другпа Кагью. При жизни был известен как величайший из великих лам и был учителем многих лам. Является автором 24 томов по философии, логике, литературе, истории и астрологии, а также по теории истории изобразительного искусства «Украшение уст ораторов, говорящих о свойствах литьевой скульптуры» (тиб. *li ma brtag pa'i rab byed smra 'dod pa'i kha rgyan by padma dkar po*). Первая часть текста посвящена разбору материалов, используемых для создания скульптур в Индии, Тибете, Монголии и Китае. Вторая часть посвящена классификации стилей. Текст изучен и представлен Эрберто Ло Буе [Erberto Lo Bue, 1997].

14 Жигмед Лингпа ('jig med gling pa, 1729–1798) проанализировал мнения разных авторов о буддийской скульптуре и написал «Метод классификации образóв буддийских божеств, [избранных] из моря шедевров» (тиб. *gtam tshogs theg pa'i rgya mtsho las sku gsung thugs rten rnams kyi sku rgyu ngos 'dzin bya tshul gsal bar bshad pa'i tshul*). В Европе сочинение известно благодаря тибето-германскому ученому, исследователю буддийского искусства Лодэн Шераб Дагьяб Ринпоче [Dagyab, 1977, с. 52–57].

15 Пять богинь-хранительниц Панчаракша. Танка, шелк, минеральные пигменты. XVII в.

16 Манджушри. Танка, холст, минеральные пигменты. XVII в.

17 Авалокитешвара традиции бхигшуни Лакшми. Танка, шелк, минеральные пигменты. XVII в.

18 Восемь великих ступ. Танка, холст, минеральные пигменты. XVII в.



Рис. 3.16а. Лик Будды Шакьямуни. Фрагмент тангка «Золотая ступа Бхагавана». Коллекция А. Алтангэрэла



Рис. 3.16б. Лик Будды Кашьяпы. Фрагмент тангка «Золотая ступа Бхагавана. Коллекция А. Алтангэрэла



Рис. 3.16в. Лик Будды Канакамуни. Фрагмент тангка «Восемь будд манла». Коллекция А. Алтангэрэла



Рис. 3.16г. Лик бодхисаттвы. Фрагмент тангка Авалокетешвары 11 -ликого. Коллекция А. Алтангэрэла



ис. 3.16д. Лик Манджушри. Фрагмент тангка Манджушри. *Коллекция А. Алтангэрэла*



Рис. 3.16е. Лик богини Панчаракши. Фрагмент тангка Панчаракша. *Коллекция А. Алтангэрэла*

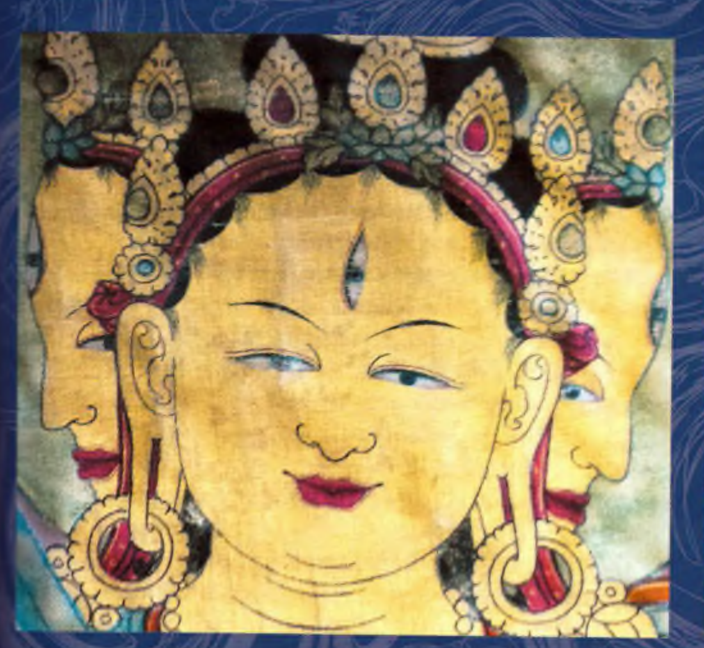


Рис. 3.16з. Лик Бел Лхамо. Фрагмент тангка Кришна Ямари мандала. *Коллекция А. Алтангэрэла*



Рис. 3.16ж. Лик Будды Шакьямуни. Фрагмент тангка. *Коллекция Б. Амарсана, Монголия*

традиций тибетской школы Сакья, такие как Ваджрапани, Махакала Панджарантха, Панчаракша и другие. Начиная от Тогон-Тэмур-хана, последнего монгольского императора Китая, правящий Пекин с ранними минскими императорами поддерживали традицию Кармапы. Но преобладает в Монголии, конечно же, традиция Гелугпа, преемниками который были главные духовные учителя Дзанабазара — Панчен-лама IV (1570–1662) и Далай-лама V (1617–1682).

Дзанабазар стал выразителем идеалов Монголии нового времени. Если в эпоху Юань XIII–XIV вв. преобладала эстетика средневекового воина и охотника, выражавшаяся в пропорции восьми и даже шести мер (санскр. *aṣṭatāla, śāstāla*), т.е. фигурой коренастого, воинственного божества, то с конца XVII — начала XVIII в. главными становятся утонченные образа Татхагата Будд Пяти родов, Дхъяни будды во главе с Ваджрадхарой с пропорциями в десять мер (санскр. *daśatāla*) и богини-бодхисаттвы в пропорции девять мер (санскр. *navatāla*). Очевидно, к концу XVII в. запросы монголов уже не удовлетворяются образами хранителей учения — начинают культивироваться будды, являющиеся истоками всего пантеона божеств, это будды чистой абстракции и идеальных понятий, основанных на философии пустотности (санскр. *śūnyatā*). Несмотря на кажущуюся сложность и элитарность философского учения буддизма, оно оказалось необычайно близко по духу мироощущениям кочевников, живущих в неразрывной связи с природой, постоянно наблюдающих хрупкость живого существа, бренность и одновременную вечность бытия.

В то же время, как видно из деталей, которые часто бывают красноречивее целого, монгольские образа Дзанабазара сохраняют дух и силу воина. Дух монгольского воина сокрыт в деталях божественного облачения, в тонкостях жестов рук (санскр. *mudra*), в защитных украшениях и внутренней экспрессии поз. Но это уже дух благородного Воина Просветления, который борется не с внешним врагом, а с внутренним — собственным гневом, страстью и неведением.

Сила эмоционального воздействия творений Дзанабазара заключена в искусной передаче движения, в золотой спирали древнейшего знака эрхий. Как формула роста и движения в природе воплотилась в живописи великого монгольского мыслителя и художника, показано на примере тангка«Восемь великих ступ» (см. рис. 4). Этому опыту мы подвергли представленные здесь работы, и все они отвечают пропорциям золотого сечения. В живописных работах Дзанабазара звучит та же симфония о красоте Природы и Человека, что заключена в его скульптурных шедеврах, это симфония под названием «Человек есть потенциальный Будда».

Среди живописных тангка, ранее опубликованных учеными разных стран, также есть экземпляры, которые, вероятнее всего, принадлежат кисти Дзанабазара. Например, у Туччи в замечательной двухтомной книге «Тибетские живописные свитки», опубликованной в 1949 году, есть некоторые работы, имеющие характерные черты манеры Дзанабазара и не очень типичные для тибетских живописей.

В частности, тангка № 46 [Tucci, 1949, p. 406, pl. 80]. На нем изображен сидящий лама в богатой одежде, драпировки и шапка — типичные для гелукпа; в правой руке он держит лотос, а в левой — колесо дхармы, символизирующее не только учение, но и управление (отсюда царь-чакравартин). Это Далай-лама, наделенный не только высшей религиозной, но также высшей светской властью в Тибете. Над фигурой мы видим изображение Падмасамбхавы в сопровождении двух его супруг — Мандаравы и Ешей Цогьял. Единственным из высших иерархов гелукпа, благосклонным к ньингмапа, был Пятый Далай-лама. Под ним изображена дакини в мистическом танце, а вокруг послы и делегации разных стран. Индусы, китайцы, монголы узнаваемы по специфическим одеждам и физиогномическим различиям. Они держат подношения, отражая великую славу Пятого Далай-ламы, которая распространилась далеко за пределами Тибета. Китайские персонажи, вероятно, напоминают о послах императора Тай Цуна; монгол рядом с ним, преподносящий драгоценные камни, — должно быть, Гуши-хан, покоривший правителей Цана и предоставивший военно-политическую поддержку гелукпа.

Отметим весьма характерную монгольскую особенность живописи: округлые лица с индивидуальными отличиями, очень тонкие, чистые линии, создающие четкие контуры рисунка, яркий, выдающийся лотос с округлыми лепестками изображен объемным. Лицо Далай-ламы имеет портретные черты, с большими круглыми глазами и тонкими усиками. Руки изящные, мягкие и маленькие. Декор образован исключительно простыми элементами: спиральными и рогообразными завитками, кольцами, кружками. Пейзаж открытый, просторный, с мягкими холмами, реалистично изображенными белыми палатками, над которыми развеваются белые бунчуки — монгольские флаги мирного времени. В верхней части полотна присутствуют небесные светила — солнце и луна.

Отметим также тангка №177 [Tucci, 1949, p. 596–597, n. 177 (илл.210)]. На черном фоне нарисованы гибкими позолоченными линиями фигуры животных и реже людей; в центре на китайской чаше — символическое подношение торма (тиб. *gtor ma*), содержащее семь драгоценностей. Ниже торма расположены принадлежности свирепых божеств: они представлены черепом, установленным на трех меньших черепах, полных красной крови и серого жира, сверху — сердце и два глаза, вырванные из тела убитого врага; по бокам еще две чаши из черепов с кровью, еще теплой, исходящей паром; ниже алтарь с другими подношениями и ритуальными предметами. Сверху свешивается, как балдахин, кожа, содранная с человека. Все окружающее — это атрибуты гневных божеств. Представленные предметы, вероятно, указывают на божество, которому посвящается тангка: здесь кроме человека есть также верблюд, осел, лошак, слон, як, лев, волк, собака, коза, лиса; многие из этих животных на самом деле размещаются на мандале Ямантаки (тиб. *rDo rje jigs byed*): верблюд, собака, овца, волк (лисица), сова, ворон, лев, ястреб, орел, курица)[19]. Эти животные соотносятся с разными спутниками Ямы (тиб. *gshin rje gshed*)[20].

На тангка также нарисованы семь драгоценностей: генерал, министр, царица, лошадь, слон, колесо, чинтамани, а еще дом и другие благие символы. Подношения для гневных божеств изображены в характерной монгольской манере рисования,которая известна нам по многим тангка из Монголии, исполненным Дзанабазаром.

Основные особенности стиля Дзанабазара

Одной из первых европейских ученых, попытавшихся определить особенности пластических творений Дзанабазара, была Э.В. Ганевская, научный сотрудник Музея Востока (ГМИНВ), удивительно талантливый исследователь, к сожалению, рано ушедшая из жизни. Она выделила 19 бронзовых буддийских скульптур из собрания ГМИНВ как работы монгольских мастеров и распределила их по стилевым признакам на две группы: Дзанабазар и остальные. Эвелина Владимировна Ганевская справедливо считала Дзанабазара создателем национального направления в культовом искусстве Монголии, отличного от тибетской и китайской традиции, и наиболее полное выражение монгольская концепция скульптурного образа персонажей буддийского пантеона была воплощена в дхъяни буддах, бодхисаттве Белая Тара и предполагаемом автопортрете художника. Автор впервые попыталась сформулировать особенности произведений Дзанабазара для атрибуции предметов хранения в Музее Востока. Ганевская отметила лаконичность моделировки, непрерывность контура, симметричность композиции, равномерное распределение скульптурной массы, возврат к строгим нормам буддийской классики, наличие священного шнура, который редко встречается в китайской и тибетской скульптуре XVII–XVIII вв., своеобразную конкретность, приближенность к миру живых образов. Нововведением Дзанабазара было использование национального орнамента и украшений, а также оригинальная

19 См. текст Таранатхи «bCom ldan 'das gzhin rje poi dkyil 'khor rab byams kyi sgrub thabs 'phrin las kyi nyi ma 'bum gyi gzi brjid», Собрание сочинений, том tha, л. 47.

20 См.: dpal rdo rje 'jigs byed kyi rnal 'byor dang 'bul ba drug tu cu rtsa bzhi gtor chog gi dga' don khams gsum zil snon) автора Таранатхи, с. 10.

форма лотосов, уподобленных цветочной чаше. Она не могла обойти вниманием и виртуозность техники исполнения, щедрую затрату металла, густую позолоту, тщательность шлифовки [Ганевская, 1983, с. 50–53]. По ее мнению, к школе Дзанабазара должна быть отнесена лишь одна скульптура из собрания музея — Одиннадцатиглавого Авалокитешвары на круглом пьедестале с ореолом в форме триумфальной арки за спиной (инв. № 5124-I). К традиции Дзанабазара она отнесла небольшую скульптуру сидящего Манджушри (вторая половина XVIII в.), Амитаюса, выполненного высоким рельефом (конец XVIII — начало XIX в.), скульптуру Будды (инв. № 3827-I, XVII в.), скульптуру Тары (инв. №10566), гневные женские божества Лхамо (инв. № 5121-I), Майтри дакини (инв. № 5142-I), крылатого Хаягриву высотой 36 см без пьедестала. Все остальные скульптуры носят заметное китайское влияние [там же, с. 52–57].

В ситуации Дзанабазара мы наблюдаем уникальный случай — объединение главного исполнителя и главного заказчика в одном лице. Творческая деятельность Дзанабадзара (1635–1723) стала новым этапом в буддийском изобразительном искусстве. Почему мы говорим, что его вклад в развитие мировой буддийской живописи и скульптуры сопоставим со значением мастеров эпохи Возрождения в европейском искусстве? Бегуин сравнивает Дзанабазара с Леонардо да Винчи, имея в виду блистательную многогранность талантов мастера, совмещающих успехи в политике, литературе и искусствах [Beguin, 2005, p. 11]. Во-первых, потому, что его творчество не было повторением достигнутого лучшими мастерами предшествующих периодов, но стало эпохальным обращением к неисчерпаемым истокам вдохновения и искусства — к Природе. Он смог создать «полную иллюзию реальности» — буддийские божества, созданные Дзанабазаром, наполнены жизнью и словно готовы шагнуть нам навстречу. По свидетельству буддийских преданий, так могли творить лишь древнейшие мастера в эпоху самого Будды Шакьямуни и еще ста лет после него.

Во-вторых, Дзанабазар открыл приход новой эпохи в развитии монгольского общества. Императорский двор Хубилай-хана (1215–1294) и вся монгольская знать практиковали и культивировали Хеваджра-тантру. Хеваджра — главный идам традиции Сакья, а Гур Махакала — ее хранитель. Гур Махакала стал главным хранителем и святыней монастыря Эрдэни-Дзу. Мощный, гневный, коренастый воин — вот эстетический символ монголов XIII–XIV вв., созданный великим неварским художником Анико (1245–1306) по заказу правителей Великой монгольской империи XIII–XIV вв.

Дзанбазар, как всякий гениальный художник, отразил чаяния, сокровенную суть и исторический смысл своей эпохи. Его эстетика и образы говорят о том, как изменились монголы со времен средневековых завоевательных походов. Будда Ваджрасаттва, Татхагата Будды Пяти семейств, одухотворенная, утонченная Белая Тара и милосердная Мать-Спасительница Зеленая Тара — вот облики новой Монголии. Одухотворенная созерцательность и материнское милосердие — идеальные символы Монголии нового времени. Нерушимое спокойное достоинство и сострадательное участие являются эталонами поведения человека в монгольском обществе.

В-третьих, Дзанабазар, оставаясь в рамках буддийского канона изображений, использовал древнейшие кочевнические источники иконографии. Не будучи писателем и оратором, на протяжении многих столетий он преподносит миру буддийскую проповедь невербальным методом. Изобразительные средства, использованные Дзанабазаром, поразительно просты и экономны. Составляющие элементы совершенно роскошной декорации божеств являются теми же экономными деталями декора, которые использовались кочевниками Центральной Азии еще в эпоху бронзы и оставались излюбленными на протяжении двух-трех тысячелетий. Элементы и свойства, которые создают неповторимое своеобразие творчества художника, имеют автохтонный характер и присутствуют в традиционном искусстве монгольских кочевников. Это простые цветочные розетки, орнаментальные завитки, избегание острых углов, изломов, стремление к окру-

глости, геометрической простоте и чистоте контуров.

В силу высказанных аргументов изобразительное творчество Дзанабазара, его учеников и последователей стало основанием для создания оригинального монгольского стиля. Провозглашенные Дзанабазаром эстетика и художественные принципы актуальны сегодня, как никогда, так как они соответствуют гуманистическим и эстетическим тенденциям нашего времени. Главными стилеобразующими факторами монгольского стиля буддийского изобразительного искусства стали, во-первых, гармоничное сочетание буддийского канона пропорций с эстетикой кочевников Центральной Азии, во-вторых, использование местного сырья для изготовления изделий, в-третьих, собственные технологии, сочетающие традиционный опыт местных мастеров и технологий, привнесенных иноземными мастерами, в-четвертых, декоративная трактовка согласно художественным традициям народов Монголии, в-пятых, индивидуальные изобразительные приемы (дизайн) творчества Дзанабазара и его учеников.

Творения Дзанабазара имеют свои специфические черты в трех аспектах — культовом, техническом и эстетическом.

А — культовые особенности:

- следование классическим древнеиндийским канонам изобразительной традиции (пропорциональность согласно рангам божеств, основа меры — 1 ладонь /лицо (санскр. *tāla*) = 12 или 12,5 пальцев (санскр. *angula*); 1 ангула = 1,27 см;
- воплощение образов пантеона Ваджраяны с предпочтением божеств культовой преемственности школы Гелук (Ваджрадара, Дхъяни будды 5 семей, Цзонхава, Ваджарбхайрава, Бхайшайшьягуру, бодхисатвы Авалокитешвара, Майтрейя, Белая Тара, Зеленая Тара, 21 Тара в традиции Атиши, Ваджрапани, Падмасамбхава, и др.).

Б — технические особенности:

- превосходное качество литья,
- безупречная шлифовка,
- высокое качество горячего и холодного золочения,
- ювелирная проработка декора,
- круговая, объемная обработка скульптур (спереди, с боков, сзади, снизу),
- в живописи — уход от плоскостного изображения, появление пластичной объемности с помощью изменения ракурса и контрастных цветов.

В — эстетические особенности стиля Дзанабазара

- точеная правильность и реалистичные пропорции;
- округлость форм скульптуры и ее элементов, избегание острых углов, изломов, стремление к округлости и геометрической простоте;
- чистота силуэта и замкнутость линий;
- лаконичность изобразительных приемов;
- богатство, пышность и разнообразие форм лотосов-пьедесталов, реалистично отражающих флористические прообразы;
- моделирование натуры с типичной этнической монгольской конституцией — плотное телосложение, широкие плечи, полные в верхней части руки и бедра, невысокая шея, узкий стан, небольшие ступни, маленькие и пухлые кисти рук;
- физиогномика — округлые лица с чистым овалом, крупные черты лица; высокий выпуклый лоб; высокие длинные брови, почти сходящиеся на переносице; широко поставленные глаза миндалевидной формы, взгляд открытый; точеный высокий нос с легкой горбинкой и тонкими ноздрями; маленькие пухлые губы;
- морфология декора отражает автохтонные кочевнические прототипы эпохи хунну (односложные цветочные розетки, орнаментальные завитки, трехчастные виньетки;
- украшения и одежды божеств индийские (тибетские), но содержат детали традиционных костюмов и украшений монгольских этнических групп либо имеют их архитектонику.



Глава 4

Буддизм Монголии в образах Дзанабазара



АВТОПОРТРЕТЫ ДЗАНАБАЗАРА И БУДДА ВАДЖРАСАТТВА

Как монгольский антропологический тип конституции и физиогномики прочно внедрился в буддийское искусство с легкой руки Дзанабадзара, так и собственно Дзанабазар стал одним из первых создателей реалистичных портретных изображений в искусстве тибето-монгольского буддизма. Отход от идеализации и стандартно исполняемого, то есть канонизированного образа произошел благодаря вводу в культовое искусство реалистичных изображений конкретных людей. У Дзанабазара мы обнаруживаем многие портреты исторических лиц, известных буддийских учителей; это и отдельные изображения, и те, что вписаны в композиции других живописных работ. Но мастерство портретиста замечательно проявляется прежде всего на примере его собственных автопортретов.

Создание собственных образов для человека, наделенного изобразительным талантом, довольно часто наблюдается у художников. Это не только реализация творческой энергии, но и осмысление самого себя. В буддийской практике, если следовать примеру самого Будды Шакьямуни, известно, что первые изображения Бхагавана были созданы по настоянию учеников и приверженцев, об этом говорят сутры Винайи и многочисленные переложения устных легенд, записанные более поздними авторами. Что касается Дзанабазара, как главного гуру монголов, то он также делал автопортреты по просьбе своих ближайших учеников, они обращались к самому Джебзун-Дамбе-хутухте Богдо-гэгэну как к духовному наставнику и несравненному художнику именно для того, чтобы получить зримую опору для практики буддийского учения (тиб. *brtan sku — опора тела*). Будучи не просто искусным ремесленником, но и правителем, и более того, воплощением великого тибетского ученого Таранатхи (1575–1634), Дзанабазар, очевидно, был правомочен сам избирать иконографическую матрицу, которая служила бы опорой ученикам во времена его отсутствия. Похоже, что он сам определял, каковы должны быть асана, мудры, атрибуты, одеяние и т. д. В пользу этого свидетельствует тангка, на которой Ундур-гэгэн изображен держащим большой кусок баранины, от которого он отрезает ножом кусочек мяса. Этот сюжет весьма популярен в Монголии и имеет очень много копий разной степени качества, своим появлением он обязан шутливому шаржу мастера на самого себя. В ответ на многократные просьбы почитателей создать образ учителя, на который они могли бы молиться, Дзанабазар изобразил себя мастерски поедающим баранину: мол, в этом я достиг настоящих вершин. Однако хутухта был способен не только на карикатуры и шаржи.

Выбор божественного образа в целом определил тот духовный посыл, который учитель завещал ученикам. Все канонизированные святые, исторические лица в буддизме принято изображать согласно определенным иконографическим образцам, по которым условный облик становится узнаваемым. Например, Богдо Цзонхава (1357–1419), как правило, изображается в традиционной ламской одежде, желтой шапке неринг и с атрибутами бодхисаттвы Манджушри. Дипанкара Атиша (982–1054) узнаваем по характерному головному убору с длинными ушами, жесту рук в повороте колеса учения (дхармачакра правартана мудра) и круглой корзине-питаке, символизирующей буддийский свод канонических текстов, и т. д. Каждый элемент иконографического образца несет смысловую нагрузку, отсылку к определенным историческим обстоятельствам, дает конкретную характеристику изображаемому персонажу.

Дзанабазар, как и многие великие художники, не однажды писал и ваял свои автопортреты, например, его небольшие автопортреты на живописных работах можно воспринимать как своеобразные автографы. Как правило, он изображен на них в иконографии Будды Ваджрасаттвы, таковы многочисленные его юношеские, молодые образы и образы зрелого возраста, в которых он узнаваем благодаря инди-

видуальным особенностям головы и лица: крупные черты открытого лица, выпуклый лоб, нос с горбинкой, залысины на круглом черепе и ямочки легкой улыбки на щеках. Портреты Дзанабазара существуют в десятках типов живописных, графических, ксилографических и скульптурных образов, и самый распространенный облик — с атрибутами и позой Будды Ваджрасаттвы. О чем говорит выбор Дзанабазара с отсылкой к образу Будды Ваджрасаттвы? Попытаемся разобраться на примерах его собственных произведений.

Портретные изображения в буддийском искусстве Ваджраяны в целом как предмет исследования почти не рассматривались, хотя само явление как создание изображений конкретных людей существует давно: есть замечательные, редкие скульптуры довольно ранних периодов XIV–XV вв.[1] и даже XIII в.[2], передающие яркие индивидуальные черты исторических личностей и в Тибете, и в Монголии. Но, как правило, изображения великих буддийских иерархов сильно нивелировались, подчиняясь законам иконографии и тиражирования, а изображения локальных героев оставались в единичных экземплярах и сохраняли свое исключительно местное значение.

У великого монгольского ламы, скульптора и правителя сложилась несколько иная ситуация в силу его происхождения (он был потомком Чингис-хана), а также многогранности его личности и талантов. Изображений первого Богдо-гэгэна Дзанабазара существует много, они копировались и изготовлялись по желанию верующих на холсте, бумаге, из глины, дерева, бронзы и т. п. Портреты монгольской линии воплощений Джебзун-Дамба-хутухт или Богдо-гэгэнов изучала Элизабет Хадерер, которая ставила своей задачей определить исходные варианты или прототипы многочисленных вариантов и копий, имеющих хождение в Монголии и за рубежом, а также сравнивала технологию изготовления и композиции разных тангка [Haderer, 2019a, 2019б].

В числе опубликованных Э. Хадерер иллюстраций более всего, конечно же, изображений первого Джебзун-Дамба-хутухты Дзанабазара, в их числе есть несколько автопортретов. Отметим наиболее знаменательные и публиковавшиеся ранее исследователями: 1) тангка «Дзанабазар в окружении предшествовавших воплощений» из коллекции Ледера, музей Непразжи, Будапешт [Haderer, 2019a: Fig. 4]; 2) тангка «Дзанабазар в окружении предшествовавших воплощений» (молодой в шапке Богдо-гэгэна),из фондов Национального музея Республики Бурятия, впервые была опубликована в 1995 г. [Бадмажапов, 1995, с. 38–39, илл.10; Haderer, 2019a: Fig. 7]; 3) скульптура «автопортрет Дзанабазара в шапке Богдо-гэгэна» из монастыря Гандан в г. Улан-Баторе, впервые была опубликована Н. Цултэмом в 1989 г. [Цултэм, 1989: илл. 87; Haderer, 2019a: Fig. 8]. Самые известные портреты хранятся в крупнейших и важнейших коллекциях Монголии.

По сообщению Д. Дамдинсурэна, есть пять традиций или основных типов портрета Ундур-гэгэна зрелого возраста: 1) с атрибутами ваджр и колокольчик, 2) с чашей, наполненной белой пищей (тарагом или айрагом), 3) с бумбой, наполненной амритой, из которой произрастет древо жизни, 4) с книгой или сутрой, 5) надрезающий ножом кусок жирной баранины. Считается, что изображения было принято исполнять в пяти разных монастырях его ближайшими учениками: в Их-хурээ изображали с атрибутами ваджр и колокольчик, в Эрдэнэ-дзу — с сосудом долголетия, в Баруун-хурээ — с чашей с белой пищей, в Амарбаясхалане — с куском баранины, в Нинждолбын хийде — с текстом сутры [Дамдинсурэн, 2012, с. 96].

1 Альбом бронзовой скульптуры тибетского буддизма «Портреты мастеров» все еще остается редким исключением, в нем была представлена коллекция Оливера Хоора (Oliver Hoare), основанная на предметах, собранных до 1970 г. Николасом Йоханнесом Шмидтом (Nicolas Johannes Schmidt); оба работали в офисе крупнейшего международного аукциона «Сотбис» (Sotheby's), благодаря чему была создана ценная коллекция портретных изображений выдающихся тибетских деятелей (см.: [Portraits of the Masters, 2003: № 61–66]).

2 В частности, сохранился портрет Угэдэй-хана (1186–1241) в бронзовой миниатюре шахматных фигурок, который был выполнен монгольским мастером (см.: [Сыртыпова, 2018, с. 209–236]).



Рис. 4.1.1а. Ундур-гэгэн Дзанабазар. Автопортрет. Скульптура. Литье, золоченая бронза. Вид спереди, 32×20×29 см., 10 340 гр. Музей-храм Чойжин-ламы. г. Улан-Батор



Рис. 4.1.1б. Ундур-гэгэн Дзанабазар. Автопортрет. Скульптура. Литье, золоченая бронза. Вид со спины, 32×20×29см., 10 340 гр. МХЧЛ, г. Улан-Батор

Лики Дзанабазара. Фрагменты разных автопортретов



Рис. 4.1.2 Портрет Дзанабазара. Скульптура. Литье, золоченая бронза. Начало XVIII в., 59×61,5 см. Музей-дворец Богдо-хана [БХОМ, 2011]. г. Улан-Батор, Монголия [ММ-ШУД, 2014, с. 69]



Рис. 4.1.3а Фрагмент тангка «Дзанабазар в юности»



Рис. 4.1.3б. Фрагмент скульптуры из Музея-храма Чойжин-ламы. См. рис.4.1.



Рис. 4.1.3в. Фрагмент скульптуры «Лама» Ваджрадхара. Частная коллекция, КНР. См. рис. 4.

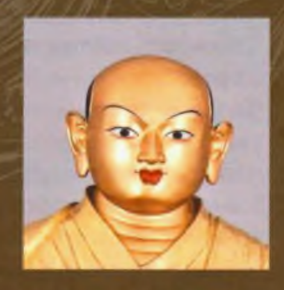


Рис. 4.1.3г. Фрагмент скульптуры из Музея-дворца Богдо-хана. См. рис. 4.2.

Скульптура Дзанабазара в Музее-храме Чойжин-ламы

Замечательный скульптурный автопортрет молодого Дзанабазара хранится в Музее-храме Чойжин-ламы. Он уже был опубликован Бергер и Бартоломео в 1995 г. в каталоге крупнейшей выставки на западе, посвященной Монголии [Berger and Bartholomew, 1995]. В 2012 г. скульптура включена в список уникальных шедевров историко-культурного наследия Монголии под № 684 [ММШУД, 2014, с. 138]. Размеры скульптуры: 32×20×29см., вес 10 340 гр. Инв. № О.42.34.

Дзанабазар изображен в одеянии монгольского ламы, сидящим в медитативной позе с атрибутами будды Ваджрасаттвы (рис. 4.1.1а–б). На плечи накинута ламская мантия, ее полами покрыты скрещенные ноги (гуптасана; санскр. *guptasana;* тиб. *sbas pa'i 'dug stangs).* Он выглядит достаточно молодым (вероятно, лет 25–30), но уже вполне зрелым наставником. У него круглый, ровный череп с уже заметной ранней лысиной, округлое, почти юношеское лицо со смеющимися глазами, крупные глаза и нос, маленькие аккуратные губы, большие уши с увесистыми буддийскими мочками. Взгляд удлиненных глаз направлен прямо перед собой. Ямочки на щеках отмечены точками. Кисти рук небольшие, мягкие, правая рука удерживает гибкими пальцами ваджру на уровне сердца, при этом указательный и мизинец слегка подняты вверх наподобие рогов, что напоминает жест изгнания (санскр. *karana mudra*). На самом деле, когда атрибут удерживается тремя пальцами (большой, безымянный и средний), жест называется харина (санскр. *harina*).

В некоторых публикациях скульптуру атрибутируют как «школа Дзанабазара», что означает: она выполнена его учениками. Однако есть серьезные основания утверждать, что это работа рук самого мастера. У фигуры, как у всех работ Дзанабазара, очень чистый контур и красивые уверенные линии. Реалистично передана плотность и толщина одеяний, которая по монгольским стандартам всегда шьется на подкладке и хорошо защищает от ветра, холода и перепадов температуры. Рельефные защипы по вороту мантии, рисунок, нанесенный на бортики одеяний, имитация лоскутного пошива, а также мягкие маленькие кисти рук и удивительно живой лик ламы с неуловимой тонкой улыбкой выполнены в характерной дзанабазаровской манере. В пользу его авторства говорят также прекрасное качество литья, позолоты и постлитейной обработки поверхностей. Известны разные экземпляры подобной модели, она является наиболее распространенной в Монголии, копировалась и исполнялась в разные периоды времени и из разных материалов.

Скульптура зрелого Дзанабазара в Музее-дворце Богдо-хана

Более крупная, размеры 59×61,5 см, скульптура Дзанабазара в облике гуру Ваджрасаттвы хранится в Музее-дворце Богдо-хана (БХОМ) в г. Улан-Баторе (рис. 4.1.2). Впервые была опубликована в 1960 г. чешским археологом Л. Йислом (в то время скульптура находилась в Музее-храме Чойжин-ламы); затем в 1982 г. монгольским ученым Н. Цултэмом [Jisl, 1960, p. 25, fig. 72; Цултэм, 1982, с. 26, илл. 5; Haderer, 2019a, fig. 3]. Эта скульптура внесена в список уникальных шедевров историко-культурного достояния Монголии под № 81 [ММШУД, 2014, с. 69]. Датируется началом XVIII в.

Дзанабазар сидит в ваджрной позе (санскр. *vajra paryaṅkāsana*) и держит в правой руке на уровне сердца ваджру (атрибут утерян), в левой — колокольчик. Выглядит он гораздо старше, нежели на предыдущем портрете, здесь у него более квадратная форма головы и более взрослый овал лица, уши пропорционально гораздо крупнее (как известно, уши растут на протяжении всей жизни человека). Правая рука видна из-под покрывала почти полностью, прикрыты лишь плечо и локоть, ладонь открыта вперед, и атрибуты обеих рук удерживаются двумя — средним и большим — пальцами. Ламское одеяние густо украшено узором с цветами лотоса. Линии рисунка глубокие и достаточно толстые, то есть не нанесены

гравировкой, а отлиты с заготовки. Обработка одеяния несколько грубовата, цвет позолоты более бледный, чем обычно делал Дзанабазар. Если моделировку выполнил сам Дзанабазар, то заключительные этапы, определенно, выполнялись его учениками. Есть основания считать, что данный образ был самым поздним его скульптурным автопортретом, у которого есть живописный вариант, также самого позднего периода жизни и творчества мастера. У скульптурного образа, как и на тангка (из коллекции Б. Амарсаны, см. рис. 4.1.9), халат Ундур-гэгэна запахнут налево, и это отличает его от всех прочих изображений — монголы носят дэли с правым запа́хом. Д. Дамдинсурэн затруднялся интерпретировать данную загадку из-за отсутствия информации, лишь предположил вероятность некоего протеста сложностям жизни [Дамдинсурэн, 2012, с. 90–91].

Живописный автопортрет юного Дзанабазара

Вероятно, одной из первых портретных проб художника был его собственный живописный автопортрет. Он представляет собой портрет юноши в одеянии, которое носили правители Монголии в XVI — начале XX вв. В биографии Дзанабазара есть эпизод: когда он собирался в Тибет на обучение, его матушка, княгиня Ханджамц, очень печалилась и не хотела его отпускать, и тогда он нарисовал ей свой портрет, чтобы она могла легче перенести долгую разлуку с любимым сыном [Öndör gegen-ü, л. 12а]. Происходило это в 1649 г. Легенда говорит нам, во-первых, о том, что дар художника проявился у Дзанабазара с самого детства (вспомним, что его детские игры были связаны с рисованием и строительством храмов на песке), во-вторых, что на этих ранних образцах должны были отразиться традиции изобразительности окружавшей его среды, то есть монгольских кочевников. Влияние местной художественной традиции и кочевнической эстетики прослеживается при детальном анализе этой самой ранней из обнаруженных живописных работ Дзанабазара.

Тангка написана минеральными красками с большим количеством очень основательной и качественной позолоты на полотне размером 32×25 см. Выполнена она на грубом холсте, видно, что рука художника еще не обрела искусной тонкости обращения с кистью и красками. Это создает некоторый диссонанс с весьма значительным количеством золота, прекрасно наложенного и отполированного до сияющего глянца. Кроме того, тангка исполнена не по готовому контуру, как обычно делают иконописцы для канонических образов божеств, а с собственным конкретным сюжетом и уникальной ситуацией. Это свидетельствует о большой смелости, нестандартности и самостоятельности мышления художника. Несмотря на плохую сохранность свитка и шероховатую технику живописи, картина несет необыкновенный заряд эмоционального воздействия своей искренностью. Игра контраста темного фона с золотыми фрагментами и высветленным центром дает иллюзию рельефной, почти скульптурной объмности изображения[3].

В центральной части полотна изображен миловидный юноша с атрибутами Будды Ваджрасаттвы, сидящий на львином троне с резной спинкой. На голове у него монгольская шапочка с черной меховой оторочкой и ваджрой над золотой тульей (рис. 4.1.4). В таком головном уборе изображался Абатай-хан (1534–1586), прадед Дзанабазара, бывший правителем центральной части Халха Монголии, который основал преемственность Тушээту-ханов и построил старейший монгольский буддийский монастырь Эрдэнэ-дзу. Юноша одет в желтый халат с черными бархатными отворотами и обшлагами. Такой халат по сей день в Монголии имеют право носить только ламы высшего ранга. На плечи наброшена ламская накидка (уттарасанга, монг. *орхимж*), она украшена золотым орнаментом и полностью укрывает его ноги. Укутанные ноги в ваджрной асане изображаются, когда персонаж жив на момент создания портрета [Syrtypova, 2019, с. 121–126].

Чистое нежное лицо молодого монгольского принца полно жизни, глаза с любопытством взирают на зрителя, в маленьких

губах скрывается легкая лукавая улыбка. Из-под шапки чуть видна волосянистая часть головы, которая обнаруживает уже зарождающиеся залысины на высоком и широком лбу мальчика. Его правая рука с ваджрой у сердца таит жест благословления и почти готова быть протянутой к зрителю. Он сидит на троне с многослойными подстилками-олбоками, сложенными друг на друга, верхняя из которых имеет традиционную ламскую расцветку, красную с желтой окантовкой. Специфична спинка трона: очень высокая, окрашена в пурпурный цвет, вероятно, резная, с крупными завитками в щедрой золотой окантовке, общий фон розовато-красного цвета. За спиной Богдо-гэгэна видна мягкая округлая обивка с рисунком из крупных цветов и мягких подвесных украшений чойдзе (тиб. *chos mdzad*).

Над головой юноши восседает Будда Ваджрадхара, его изображение плохо сохранилось, сильно осыпалось, но можно определить канонический жест рук, символ единения метода и мудрости — скрещнные на уровне сердца ваджра и колокольчик (рис. 4.1.4а). В верхнем левом углу тангка находится Бхайшаджья гуру, Будда Медицины (рис. 4.1.4б), в правом — одиннадцатиголовый, восьмирукий Авалокитешвара (рис. 4.1.4в). Они изображены согласно традиционной тибетской иконографии на лотосовых тронах сиреневого цвета с лунными дисками.

Перед троном расположен маленький ламский столик красного цвета, уставленный ритуальными предметами: сосуд *калаша* с павлиньими перьями, дамару, черная *патра*, наполненная нектаром, кувшин с крышкой, высоким горлышком и длинным носиком, *байпур* — чаша для воскурений фимиама, две чаши на высоких ножках для подношений и масляной лампады, ваза-сокровищница; красная, в золоте дхармачакра находится в центре и создает смысловой центр и симметричную устойчивость. Из-за столика частично виден декор передней стенки сиденья: хвосты снежных львов, удерживающих трон.

В нижних углах тангка — изображения двух богинь, это Белая Тара слева (рис. 4.1.4г) и Зеленая Тара справа (рис. 4.1.4д). Они восседают на лунных дисках и лотосовых тронах темно-синего цвета с лепестками-сердечками, пронизанными золотыми прожилками. У богинь красные нимбы и сиреневые мандорлы (ореолы вокруг тела) с золотыми лучами, исходящими от божеств, красные юбки с золотым орнаментом и все украшения женских бодхисаттв. Оранжево-золотистые шарфы прикрывают их плечи и ниспадают вниз, под ними видны йоговские пояса, перекинутые через левое плечо. У Белой Тары семь глаз, дополнительные на лбу, ладонях и ступнях ног.

Краски потемнели от времени, во многих местах утрачены, так что явственно просвечивает структура грубого холста. По краям холст окантован крученым жгутом бежевого цвета. Обрамление — темно-зеленый шелк с жаккардовым рисунком из круглых лотосов и квадратов со вписанными лотосами.

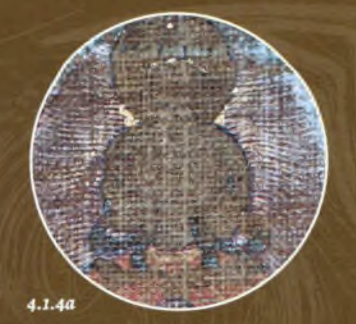
Золотые завитки трона будто рельефно выдаются над поверхностью картины, создают завихрение и динамичное напряжение в воздухе. Сохранились подобные, но литые из металла троны божеств Дзанабазара. Данное изображение свидетельствует о том, что идея этой формы трона, моделировка родилась у художника еще в ранней юности и воплощалась им неоднократно в зрелом возрасте в бронзе для тронов крупной скульптуры (рис. 4.1.5г-е).

Бронзовые варианты не только повторяют общую идею, конфигурацию трона с живописного автопортрета, но и композиционно состоят из аналогичных деталей. Можно даже сказать, что это одна и та же форма рогообразного завитка, повторяющегося в разных масштабах, зеркальном отражении, наложении, поворотах и т. д.; этот элемент является древнейшим архетипом изобразительности Центральной Азии. Два таких золоченых трона хранятся в Музее-храме Чойжин-ламы, на одном установлена скульптура Будды Ваджрасаттвы, на другом — Будды Амитаюса.

3 Тангка впервые была опубликована в 2019 г. [Syrtypova, 2019].



4.1.4б



4.1.4а

4.1.4в



4.1.5б



4.1.6г



4.1.4г



4.1.6в

Рис. 4.1.4–4.1.6. Тангка. Холст 32×25 см. Дзанабазар в юности (1635–1723). Автопортрет. ≈ 1649 г. *Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия*



4.1.5в



4.1.5а



4.1.6а



4.1.6б



4.1.4д

Рис. 4.1.4а. Будда Ваджрадхара над головой главного героя;

Рис. 4.1.4б. Бхайшаджья гуру, Будда медицины в верхнем левом углу танкга

Рис. 4.1.4в. Авалокитешвара 8-рукий в верхнем правом углу танкга

Рис. 4.1.4г. Белая Тара в нижнем левом углу

Рис. 4.1.4д. Зеленая Тара в нижнем правом углу

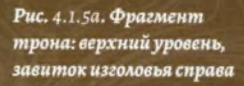


Рис. 4.1.5а. Фрагмент трона: верхний уровень, завиток изголовья справа

Рис. 4.1.5б. Фрагмент трона: драгоценность на верхушке изголовья

Рис. 4.1.5в. Фрагмент трона: завиток третьего уровня, на линии плеч. Фото С.С.

Рис. 4.1.6а. Узор на накидке орхимж. Фрагмент танкга «Дзанабазар в юности»

Рис. 4.1.6б. Узор на дхармачакре. Фрагмент танкга «Дзанабазар в юности».

Рис. 4.1.6в. Узор на боковой планке столика. Фрагмент танкга «Дзанабазар в юности».

Рис. 4.1.6г. Узор на обивке спинки трона. Фрагмент танкга «Дзанабазар в юности».



Рис. 4.1.5г. Фрагмент. Завиток изголовья справа. Трон Будды Амитаюса. Бронза, литье. Музей-храм Чойжин-ламы. г. Улан-Батор, Монголия



Рис. 4.1.5д. Фрагмент. Драгоценность на верхушке изголовья. Трон Будды Амитаюса. Бронза, литье. Музей-храм Чойжин-ламы. г. Улан-Батор, Монголия



Рис. 4.1.5е. Фрагмент. Завиток третьего уровня, на линии плеч. Трон Будды Амитаюса. Бронза, литье. Музей-храм Чойжин-ламы. г. Улан-Батор, Монголия



Рис. 4.1.7а. Изображение Дзанабазара, фрагмент тангка «Будда Шакьямуни в окружении Семи будд медицины». Холст. Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия



Рис. 4.1.7б. Изображение Дзанабазара, фрагмент тангка «Будда Шакьямуни с двенадцатью спутниками». Холст. Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия



Рис. 4.1.7в. Изображение Дзанабазара, фрагмент тангка ***«Белый Махакала Чинтамани». Шелк.*** *Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия. Фото С.С.*

Рис. 4.1.7г. Изображение Дзанабазара, фрагмент тангка ***«Хаягрива». Холст.*** *Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия*

Данная тангка также, вероятно, одна из самых ранних живописных работ, в которой появился дзанабазаровский однорядный круглый лотос с лепестками в форме сердечек, пронизанных золотыми лучами. Обращает на себя внимание базовый графический элемент, которым неизменно пользуется мастер, — это тот же завиток, похожий на запятую, по-монгольски эрхий — графический аналог объемного рогообразного образца. Им украшены ткани одежд Богдо-гэгэна, деревянные планки столика, резное изголовье трона, ритуальные предметы на столике, в том числе знак дхармачакры, цветочная роспись на спинке трона также создана из завитков эрхий, как и ткани подушек, узоры на одеяниях божеств (рис. 4.1.6).

Эрхий — простейший элемент, который использовали мастера и ремесленники кочевой Монголии с древнейших времен до наших дней, что подтверждается археологическими материалами и изделиями современных мастеров, продолжающих традицию предков [Syrtypova, 2019, с. 31–40].

Тангка содержит ключевые культовые образы, имевшие очень важное для него значение, те, что Дзанабазар практиковал постоянно. Будда Ваджрадхара часто ассоциируется с ним самим, Будда врачевания был ему транслирован коренным учителем, Панчен-ламой четвртым (1570–1662), образ богини Тары является визитной карточкой великого скульптора, считающегося реинкарнацией досточтимого Таранатхи (1575–1634). Ботхисаттва Авалокитешвара, культ которого стал центральным для всех перевоплощений Богдо-гэгэна в Монголии.

Вероятнее всего, данная работа была написана Дзанабазаром в период до или после обучения в Тибете, около 1649–1651 гг. Юный облик героя, невысокий уровень живописной техники, а также круг основных божеств, посвящение в практику которых

он получил от своих тибетских учителей в первой поездке в Тибет, говорит в пользу такой датировки. Также отметим, что многие элементы и приемы изобразительности художник использовал с самого начала своего творчества. Свиток находится в частной коллекции одного из крупнейших собирателей старины в Монголии А. Алтангэрэла, в г. Улан-Баторе.

Миниатюрные автопортреты

Есть миниатюрные портреты Дзанабазара на его живописных работах, которые можно воспринимать как своеобразные автографы. Как правило, он изображен на них в иконографии Будды Ваджрасаттвы, как многочисленные его образы в зрелом возрасте, в которых он узнаваем благодаря индивидуальным чертам головы и лица: залысины на крупном черепе и ямочки легкой улыбки на щеках. Иногда изображения подписаны, благодаря чему автопортреты мастера легко вычленяются на различных полотнах.

Например, на тангка «Будда Шакьямуни в окружении Семи будд медицины» из коллекции А. Алтангэрэла. Будда Шакьямуни изображен в кольцевом окружении Семи будд медицины. Композиция тангка напоминает традиционную структуру ставки монгольских правителей, или стойбища кочевников (монг. *хүрээ*, то есть круг). Имена будд на живописном полотне подписаны золотом на тибетском языке, в традиционной форме, со словами поклонения каждому из них. В нижнем правом углу изображен Дзанабазар, о чем свидетельствует подпись тибетской графикой: *jnyana'vajra*. Изображен он в ламском одеянии и с атрибутами Будды Ваджрасаттвы. На нем оранжевая монашеская юбка (санскр. *antaravasaka;* тиб. *sham thab /mthang gos;* монг. *шамтаб*), широкий палантин цвета бордо (санскр. *uttārasanga;* тиб. *bla gos;* монг. *орхимж*), желтая мантия (санскр. *sangati;* монг. *жанчи* или *тува*). Он сидит в гуптасане (санскр. *guptasana;* тиб. *sbas pa'i 'dug stangs*) — это поза скрытых [ног], на квадратных подушках с красивым узором. Спинка трона обтянута синим шелком с золотым орнаментом из *вишваваджр*, она визуально служит мандорлой, то есть ореолом вокруг тела. На голове у него гелукпинская желтая шапка неринг, нарисованная с ворсинками, обращенными вверх. Вокруг головы — яркий оранжевый нимб с золотым кольцом. Правая рука с ваджрой у сердца, левая на колене с колокольчиком. На щеках видны ямочки (рис. 4.1.7а). Скрытые ноги, а также молодой облик ламы говорят о том, что изображение нарисовано при живом герое, и датировка тангка может быть определена примерно 1655–1670 гг.

Аналогичный портрет есть на тангка «Будда Шакьямуни в композиции с двенадцатью сопровождающими персонажами». Это тангка также из частной коллекции монгольского владельца А. Алтангэрэла. В верхней части тангка, по центру, на троне с синей спинкой и двумя подстилками-олбоками сидит лама в желтой шапке неринг, правая рука в мудре дхармачакры, в левой патра — чаша для подаяний (рис. 4.1.7б). Он изображен без лотосового трона и со скрытыми одеждой ногами (гуптасана) как живой человек на период создания танка. На лице различимы ямочки на щеках.

Еще одна замечательная тангка на шелке — «Белый Махакала Чиндамани», выполненная в технике нагтан, на которой также есть миниатюрный портрет Дзанабазара. В верхней части свитка изображены двое лам, один из которых Далай-лама Пятый (1617–1682), а второй, очевидно, Дзанабазар. Оба — в гуптасане. Так изображаются обычно персонажи, живые на момент создания изображения. Дзанабазар сидит с левой стороны от божества на подушках, и вместо ореола вокруг тела — спинка трона. В руках его — атрибуты Ваджрадхары: в правой у сердца он держит ваджру, в левой — колокольчик (рис. 4.1.7в).

На тангка «Хаягрива» (санскр. *hayagrīva;* тиб. *rta mgrin;* монг. *Дамдин / Хаянхирва*) присутствует портретное изображение Дзанабазара. Он сидит в правом углу на подушках, в ламском одеянии, на нем желто-красный жилет-дхонки с синим кантом, бордовая монашеская юбка-шамтаб с золотым узором со знаком триратны, оранжевая накидка-орхимж и желтая мантия-жанч,



Рис. 4.1.8а-г. Автопортрет Дзанабазара в облике Ваджрадхары (1635–1723). Автопортрет. Скульптура, литье, бронза, позолота: а) общий вид; б) фрагмент, вид слева; в) вид вполоборота справа; г) вид сзади. Guardian, Aurum, 2016 г.
[The First Jebtsundamba Khutughtu. Cina Guardian Auction. 2016] Опубликовано: [Global Chinese, 2016 p. 70]. http://fojiao.artron.net/20161110/a883334.html

прикрывающая ноги. У него зеленый нимб и сзади видна полукруглая спинка трона, обтянутая лазуритовым шелком с золотым узором. Атрибуты, как у Ваджрасаттвы: в правой руке — ваджра, в левой — колокольчик (рис. 4.1.7г). Лама изображен без головного убора, у него высокий лоб с глубокими залысинами, лицо и крупные уши выдают более зрелый возраст героя, нежели на рассмотренных выше образцах. Иконография будды Ваджрасаттвы сохранена, как и общий антураж, характер изображения трона и тронной спинки, а также традиционные монгольские узоры, которыми украшены ткани одеяний, трона и подушек.

Дзанабазар, как духовный поводырь своих подданных, изображая себя с атрибутами Ваджрасаттвы, очевидно, придавал огромное значение культу данного Будды и транслировал таким образом свое наставление и завещание о выборе пути. К сожалению, в сумбуме или собрании сочинений Ундур-гэгэна не удалось обнаружить каких-либо пояснений или комментариев о специфике практики Ваджрасаттвы в монгольской буддийской среде. Судя по лаконичности его авторских текстов, скорее напоминающих краткие заметки для себя, Ундур-гэгэн вообще был немногословен и предпочитал невербальные способы передачи учений.

Намек на причину такого внимания Дзанабазара к Ваджрасаттве может указать опыт известного бурятского ламы-тантрика Бидьи Дандарона (1914–1974). Дандарон обладал, кроме буддийского, также европейским образованием, благодаря чему стал очень важным проводником буддизма с востока России в западные регионы. Он уделял этому божеству особое внимание, считал Ваджрасаттву лучшим способом реализации связи ученика с Учителем и для сохранения и развития этой связи передал им специальную садхану «17 божеств Шри Ваджрасаттвы»[4]. Более того, он переводил на русский язык сочинение ньингмапинского автора Нацог Рандол Лончен Рабжампы (тиб. *sna tshog rang grol*, 1308–1363) «Забмо янтиг» (тиб. *zab mo yang thig* — *'Глубокая сущность сокровенного'*), в котором изложены философско-символические и историко-мифологические основы «Карнатантры» (тиб. *snying thig;* букв. *'Квинтэссенция сущности'*)[5] и которое составляет, по выражению Мотлевича, «сердцевину теоретических и практических основ старой школы тибетского буддизма». А главное свойство Ваджрасаттвы в том, что он есть идам сознания и идеальный человеческий прототип.

Духовный лидер монголов Ундур-гэгэн Дзанабазар создавал свои автопортреты для того, чтобы его образ служил опорой для практики гуру-йоги ученикам и подданным. Как следует из общего обзора его автопортретов, Первый Богдо-гэгэн предстает по преимуществу в облике нирманакайя Будды Ваджрасаттвы. Будда Ваджрасаттва имеет исключительно важное значение в традиции старых переводов тантры, ньингмапа и дзогчене, где он считается истоком, родоначальником Пяти буддовых семейств. В традиции остальных школ тибетского буддизма, в том числе в гелукпа, Ваджрасаттва несет также очень важную функцию Будды, очищающего кармический негативный груз. По мнению бурятского ламы Б. Дандарона, Ваджрасаттва исключительно важен для сохранения духовной связи между учителем и учениками сквозь время и пространство.

Учитывая культовый характер изобразительного искусства в буддизме, в котором на протяжении многих сотен лет существовали каноны иконографии и иконометрии, появление реалистичных нирманакайя-будд с портретной индивидуальностью выглядит органичным и естественным для положения художника Дзанабазара и для условий Монголии, где воздух и пространство напитаны ощущением свободы. Здесь сошлись звезды свободного духа кочевников и высшего социального (правительственного) статуса Мастера.

4 «Метод реализации Семнадцати божеств Бхагавана Шри Ваджрасаттвы» (тиб. *bcom ldan 'das dpal rdo rje sems dp'a lha bcu bdun gyi sgrub thabs rab dkar bdud rtsi'i chu rgyun zhes bya ba bzhugs*).

5 Дандарон не успел перевести текст полностью, так как был арестован и умер через два года в тюрьме. Частичный перевод опубликован В. М. Монтлевичем на сайте http://dandaron.ru/rus/theory/karnatantra.html [Монтлевич 2] (дата обращения: 20.06.2021).

Автопортрет Дзанабазара в облике Ваджрадхары

Тем не менее есть пример, когда Дзанабазар изобразил себя в иконографии, близкой Будде Ваджрадхаре. Почитание монголами Будды Ваджрадхары, ставшее краеугольной традицией со времен Дзанабазара, сопровождается легендой. Великий наставник, как истинный буддист, памятуя о временности своего пребывания в физическом теле Первого Богдо-гэгэна и заботясь о своих учениках, которые останутся после его кончины без поводыря, создал для их утешения и медитации Гуру йоги свой автопортрет в облике Ваджрадхары. Именно поэтому Будда Ваджрадхара является главной святыней монастыря Гандан в г. Улан-Баторе.

Выдающийся, блистательно исполненный автопортрет Дзанабазара неожиданно проявился на аукционе China Guardian в Китае в 2016 г. По некоторым данным, скульптура поступила из российских частных фондов. Это произведение было продано как лот «Лама. Скульптура Дзанабазара (1635–1723)» за 73 млн юаней. Персонаж изображен в монашеской одежде и длинноухой шапке (рис. 4а-г). Лама сидит в ваджрапарьянкаасане, руки с атрибутами скрещены перед грудью, в правой руке ваджра, в левой — колокольчик.

Лицо ламы, несмотря на некоторую иконописную идеализацию, имеет портретные черты самого Дзанабазара, индивидуальность черт нетрудно заметить, сравнив его с другими автопортретами. Лик ламы, в глубоком сосредоточении и отрешенности от будничных забот, кажется безмятежным. Подкрепляют это впечатление руки, скрещенные на груди в жесте ваджрного замка, запечатывающего всякие всплески эмоций и проявления чувств. Взгляд больших миндалевидных глаз направлен вперед, прямо перед собой, но смотрит лама явно не вовне, а внутрь себя, на его лике не дрогнет ни единый мускул. У ламы широкие плечи и сильная мускулистая спина. Глядя на него спереди, на его статично зафиксированные руки и ноги, перекрывающие всякое внешнее воздействие, мы видим полный покой, сосредоточенность, одухотворенность, непоколебимую отрешенность от мирских сует. Но если взглянуть на скульптуру сзади, на его атлетическую спину, то увидим потрясающую противоположность — легкий изгиб мощного, гибкого, брутального тела полон физического напряжения и мужской сексуальности. В скульптуре невероятно реалистично передана огромная духовная сила молодого монаха, полного клокочущей жизни и физически осязаемой красоты, сумевшего превратить эту бушующую энергию в трансцендентный интеллектуальный прорыв. Только гениальный и невероятно смелый художник с открытым сознанием мог в религиозном образе передать это единство и борьбу противоречий, сплетение физических и духовных аспектов, огромный духовный труд, отразив таким образом свой личный жизненный опыт.

Ткань одеяния ламы драпируется в мягкие, эластичные складки и словно бы свисает под собственной тяжестью, согласно физическим законам Земли. Островерхая шапка с длинными ушами может трактоваться как традиционный головной убор желтого цвета школы гелуг, однако, представители школы джонанг также носили подобные шапки, но красного цвета, иногда с широкими поперечными полосами. Эти цветовые отличия не различимы в золоченой бронзе, поэтому дают возможность двойственного прочтения: гелуг — джонанг, что актуально для Дзанабазара, главы монгольской школы гелуг и воплощения главы тибетской джонанг. Лотосовый постамент имеет традиционную для дзанабазаровских работ форму цветочного бутона, лепестки которого, как обычно для него, напоминают чешуйки кедровой шишки из родной монгольской тайги.

Таким образом, есть основания считать что Дзанабазар изобразил себя в облике нирманакайя Будды Ваджрадхары. Нирманакайя — обыденное, зримое тело, в котором будда является своим ученикам. Скульптура моделирована крайне лаконично, даже можно сказать, скупо, художник здесь верен себе, как никогда, нет ни единого намека на лишний штрих или праздную линию. Но это не мешает мастеру создать удивительно живую реальность, яркий и индиви-

дуальный образ. И, как всегда, безупречная чистота линий и отточенность каждого элемента.

Итак, Будда Ваджрадхара является наиболее рафинированным и философски насыщенным понятием в буддизме Ваджраяны, так как персонифицирует изначальное абсолютное качество — пустотность, недвойственность и потенциальность. Исторические следы существования культа Ваджрадхары связываются с появлением текстов Калачакра тантры (X в.) и Гухьясамаджа тантры (III–VIII вв.). Наиболее ранние из известных на сегодняшний день образов коренных татхагата будд, непосредственно связанных с культом Ваджрадхары, отмечаются у монголов с XIII–XIV вв. Однако наибольший расцвет культ получил с конца XVII в. именно благодаря визуальной проповеди Дзанабазара. Ваджрадхара и поныне остается главной буддийской святыней Монголии. Как показывает практика, нередки случаи, когда объекты творческого наследия Дзанабазара находятся во владении частных лиц, на алтарях верующих и в коллекциях собирателей антиквариата, оставаясь скрытыми от общественности и научного анализа. Задачей исследователей остается их выявление с целью дальнейшего изучения буддизма и обогащения фонда культурного наследия Монголии.

Тангка в коллекции Б. Амарсаны и тайный намтар Дзанабазара «Совершенство трикайи»

Композиция полотна включает крупный портрет Дзанабазара в центре тангка и 19 окружающих его персонажей. Живопись выполнена яркими минеральными красками, использована плотная позолота деталей и тонкая золотая роспись декора. Композиция довольно четко структурирована по вертикали и горизонтали. Верхняя треть полотна уделена небесной сфере глубокого лазурного цвета с белыми округлыми облаками. В двух верхних углах прорисованы: справа — красное солнце с золотыми лучами, слева серебристая луна. В самом верху по центру расположена тантрическая пара яб-юм (отца и матери). Остальные восемь фигур небесной сферы — Будды Амитабха и Амитаюс и шесть мастеров древности — сидят, образуя полукруг, каждый на своем облачке (рис. 4.1.9).

По центру в верхней части тангка изображен идам Чакрасамвара[6] в единении с супругой. Это одна из его форм, Дэмчог Карпо Цэдуб или Белый Самвара долголетия (тиб. *bde mchog dkar po tshe grub*) (рис. 4.1.9а). Основная его функция — отсечение смерти и продление жизни. У него тело белого цвета, один лик, две руки, стоит он в позе лучника (санскр. *ālidhāsana*), слегка согнутой левой ногой попирает грудь красной Каларатри, правой, вытянутой в сторону ногой попирает голову черного Бхайравы. На бедрах повязана тигровая шкура. Он обнимает красную дакини Ваджраварахи (санскр. *Vajravārāhī;* тиб. *rdo rje phag mo*), руками, скрещенными за ее спиной, держит ваджр и колокольчик.

Она стоит на левой ноге, правая нога закинута вокруг талии супруга, левой рукой с чашей-капалой обнимает его за шею, правой держит поднятый вверх нож-тигук. Постамент-лотос под ногами красного цвета — это пылающий огонь мудрости, прабхамандала за спиной вишневого цвета с золотой каймой и золотыми лучами, исходящими от тела идама. Нимб вокруг головы бледно-зеленого цвета. У них короны из пяти сухих черепов и шесть видов костяных украшений, высокие черные узлы волос

6 Чакрасамвара — санскр. *cakrasamvara;* тиб. *'khor lo sdom pa / 'khor lo bde mchog;* букв. *«Круг Высшего Блаженства»* — относится к классу Ануттара-йога-тантры, разряду материнских тантр. Тантра Чакрасамвары была проповедана Буддой Шакьямуни в Удияне, стране дакинь. Дакини Ваджраварахи передала учение йогину Луйипе (VI–VII в.), который распространил его в Индии. Махасиддха Луйипа написал первую садхану, метод созерцания Чакрасамвары и дал посвящение Дарике (прим: в прошлом он был известен как царь Салипутры Индрапала) и его министру Тенгипе. От Тенгипы линия продолжилась через Тилопу к Наропе, а от Наропы пришла к его тибетским ученикам, включая переводчика Марпу (1012–1097). ЧСТ включает в себя около семисот шлок и имеет разные названия, такие как «Махайогини тантра раджа» и «Шри Херука бидхана», где Херука является центральным божеством мандалы. По словам Грея, она была переведена на тибетский язык по меньшей мере дважды, и уже с тибетского на монгольский и китайский, есть также старый перевод на уйгурский язык [Gray, 2007; Панчен-лама, 2020].



Рис. 4.1.9. Фрагмент тангка «Совершенство трикайи». Шелк, минеральные пигменты, позолота. Размеры: 45,0×30,0 см. Обрамление из шелка коричневого цвета. Коллекция Б. Амарсаны, Монголия



Рис. 4.1.9а. Дэмчог Карпо Цэдуб или Белый Самвара долголетия (тиб. bde mchog dkar po tshe grub)



Рис. 4.1.9б. Дзанабазар



Рис. 4.1.9в. Будда Шакьямуни



Рис. 4.1.9г. Будда Амитабха



Рис. 4.1.9д. Будда Амитаюс



Рис. 4.1.9е. Вайшравана и подношения



Рис. 4.1.9ж. Сувишудха Мати



Рис. 4.1.9з. Барбаи цово. PaN+Di ta 'bar ba'i gtso bo'i rtogs pa brjod pa'i yal 'dab sogs. Том KA. инв. № M0058468-001. Л. 2а.



Рис. 4.1.9и. Махасиддха Кришначарья. Санскр. Mahāsiddha Kṛṣṇācārya, монг. ye-ke ši-di-tü Ka-la-ca-ra-ya; тиб. grub chen Nag po spyod pa. инв. № M0058468-002. Том KHA. Л. 1а.



Рис. 4.1.9к. Дхармабхадра. Санскр.: Dharmabhadra; монг. Dar-ma-ba-da-ra; тиб. Rong zom chos bzang



Рис. 4.1.9л. Дхармаванчуг. Монг.: Darma-dbang-phyugs; тиб. Dar ma dbang chug



Рис. 4.1.9м. Осербал-Авадхути. Санскр.: avadhuti; монг. Ge-rel-cog-tu; тиб. 'Od zer dpal

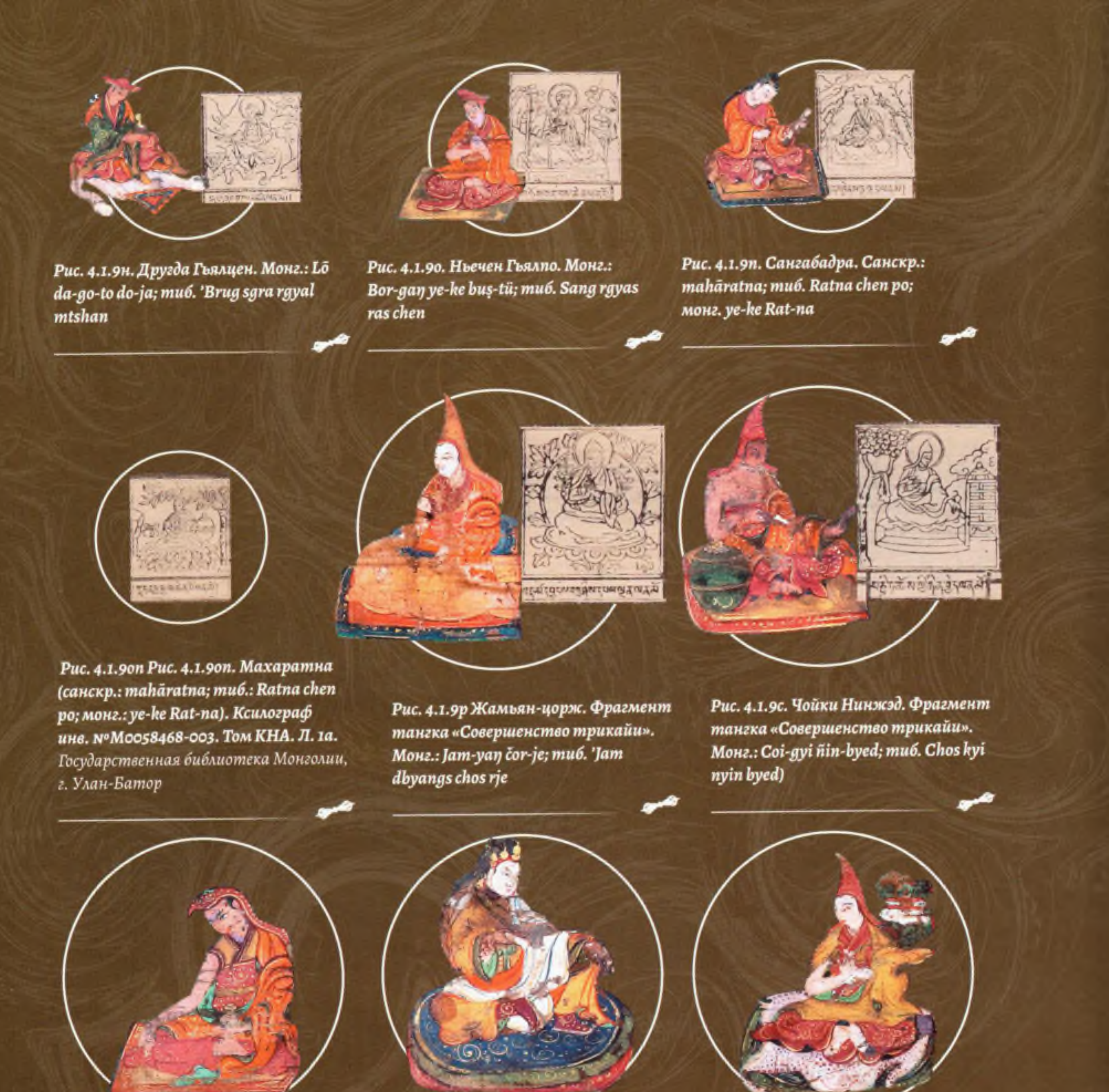


Рис. 4.1.9н. Другда Гьялцен. Монг.: Lō da-go-to do-ja; тиб. 'Brug sgra rgyal mtshan

Рис. 4.1.9о. Ньечен Гьялпо. Монг.: Bor-gaŋ ye-ke buş-tü; тиб. Sang rgyas ras chen

Рис. 4.1.9п. Сангабадра. Санскр.: mahāratna; тиб. Ratna chen po; монг. ye-ke Rat-na

Рис. 4.1.9оп Рис. 4.1.9оп. Махаратна (санскр.: mahāratna; тиб.: Ratna chen po; монг.: ye-ke Rat-na). Ксилограф инв. №M0058468-003. Том КНА. Л. 1а. Государственная библиотека Монголии, г. Улан-Батор

Рис. 4.1.9р Жамьян-цорж. Фрагмент тангка «Совершенство трикайи». Монг.: Jam-yaŋ čor-je; тиб. 'Jam dbyangs chos rje

Рис. 4.1.9с. Чойки Нинжэд. Фрагмент тангка «Совершенство трикайи». Монг.: Coi-gyi ñin-byed; тиб. Chos kyi nyin byed)

Рис. 4.1.9т. Гунга Долчог

Рис. 4.1.9у Рамагопала

Рис.4.1.9ф. Таранатаха

на ушнишах украшены перекрещенным ваджром и месяцем.

Вторую, центральную треть полотна занимает большая фигура Дзанабазара (рис. 4.1.9б). Оформление портрета очень необычно для тибетской свитковой иконографии. Дзанабазар сидит как бы внутри маленькой походной юрты[7], вход ее драпирован красными шторами, они откинуты на две стороны и подвязаны белыми хадаками. Ноги его скрыты покрывалами, не видно даже олбоков — подушек для сиденья. В правой

руке он держит ваджру на уровне сердца, в левой, на колене — колокольчик, опрокинутый юбкой вверх. На нем красно-оранжевые одеяния монаха-гелугпа, на плечи накинута оранжевая мантия. За плечами видна желтая спинка трона, обвитая белыми хадаками и подвесными шелковыми буддийскими украшениями.

Лик Дзанабазара алебастровой белизны контрастирует с ярким, красочным полотном, находится на пересечении центральной вертикали и линии горизонта между верхней частью, голубыми небесами и нижней, зеленым земным ландшафтом. Образ выполнен с портретными чертами, известными из многих его изображений. У него открытое, округлое лицо с крупными чертами, просторный высокий лоб с ранними залысинами, миндалевидные большие глаза. Карие зрачки прорисованы тонко и точно, взгляд спокойный и проницательный, создает зеркальный эффект, он обращен во внешний мир и одновременно внутрь себя.

Под красным куполом юрты над головой Гэгэна висит тангка с изображением золотого Будды Шакьямуни (рис. 4.1.9в) в монашеской оранжевой тричиваре. Будда восседает на белом лотосе, его сияние создает темно-синий ореол-прабхамандала с золотыми лучами и ободом, нимб вокруг головы бледно-зеленого цвета. На тангка подвешены хадаки разных цветов. Внутри юрты стены покрыты темно-синим шелком с золотыми узорами. Верхний край стен юрты убран короткими драпированными шторками-юбочками лазуритового и малахитового цветов. Все ткани в одеяниях и убранстве юрты также покрыты тонкой золотой росписью. Тангка Будды расположена точно под фигурой Самвары и над головой Дзанабазара, что создает композиционную вертикаль, ее завершением является образ Дзамбалы, бога богатства, в самой нижней части полотна. Центральную вертикаль поддерживает конец белого хадака, спущенного вниз, от колен Дзанабазара, на чашу с подношениями, к фигуре Дзамбалы.

На одной горизонтали с Буддой Шакьямуни, но не внутри юрты, а на открытом небесном пространстве, на белых облачках, на своих белых лотосах восседают иконографические Будда Амитабха в монашеском одеянии слева, Будда Амитаюс в шелковом одеянии, с восемью видами царских украшений, справа (рис. 4.1.9г, рис. 4.1.9д). Они оба красного цвета, с оранжевыми прабхамандала в золотых лучах, нимб у головы Амитабхи бирюзового цвета, у Амитаюса — цвета морской волны.

Средняя часть тангка — земное пространство (рис. 4.1.9е). Создается оно ландшафтным фоном с пологими монгольскими сопками, поросшими темно-зелеными деревьями и кустарником. В этом пространстве, среди холмов сидят еще восемь учителей. Каждый наделен индивидуальными чертами, разные у них и одеяния, что отражает этническое происхождение, статус и биографию.

Нижняя треть тангка окрашена в глубокий синий фон, обычно в этой части изображается изначальный океан, молочное море или вечные воды, из которых все сущее происходит. Посередине океана, у ног Дзанабазара стоит расписной столик на изогнутых ножках зооморфной формы, на нем — три оранжевые монгольские чаши, заполненные драгоценностями. В самом нижнем ряду на белом лотосе сидит в свободной позе божество богатства Дзамбала, у него обнаженный торс, большой живот, яркое красное антаравасака и зеленая накидка на плечах. Перед ним стоит еще одна оранжевая чаша с разноцветными драгоценностями, еще две чаши-патры с подношениями пяти органам чувств (панчакамагуна) и ритуальные музыкальные инструменты — барабаны и медные тарелки. Слева от юрты стоит еще один крошечный столик с двумя чашами на высоких ножках.

Художник передает круговую композицию (так обычно структурировались кочевые ставки монгольских правителей): круглый купол юрты, которая сама имеет форму полусферы, достаточно свободные позиции четырнадцати учителей — они изображены в три четверти оборота и все посажены ли-

7 Монг. жидгур/жодгор (тиб. *sog po'i phyid gur*), цацар, асар, майхан (тиб. *rgya gur — гьюгур*) — названия компактных юрт или палаток для ночевок в походных условиях, срочных кочевок и т.д.

цом к центру. На описываемой тангка представлено 14 персонажей, помимо Дзанабазара и пятерых будд.

Письменные источники, связанные с биографией Дзанабазара, дают некую вариативность списков его предыдущих воплощений. Например, «Джатака Джебзун-Дамба-ламы», написанная квадратным письмом Дзанабазара, содержит 15 имен, включая Таранатху [Бямбаа, 2005]. Джатаки — это рассказы о разных жизнях, или воплощениях просветленного существа в разные исторические периоды.

Есть книга на монгольском языке, которую в обиходе называют «Молитва звеньям перерождений» (монг. *töröl üye-yin jarbiral*)[8]. Для ее создания, очевидно, использовались тибетские тексты джатак Тарантхи «Джатака мала сугитикатха»[9]. Подобные источники необходимы для идентификации персонажей живописных полотен, поскольку рассказы позволяют понять род занятий и характерные особенности героев, которые, конечно же, отражаются в иконописных портретах. Иногда тексты бывают снабжены небольшими иконками, графическими портретами буддийских адептов, что, несомненно, облегчает задачу по определению визуального образа. В данном случае иконки есть, что позволяет нам сравнивать их с живописными образами и с большей вероятностью определять их имена правильно.

Итак, начало истории Дзанабазара восходит ко временам будды Шакьямуни, когда среди его первых учеников был монах по имени **Сувишудха Мати** (рис. 4.1.9ж), монголы называют его Маш тийн аригун оюунту (санскр. *Suviśuddhamati;* тиб. *Shin tu blo gros rgyal mtshan;* монг. *Maši tein arigūn oyo-tu* — Лодой Ганден Намдак). На тангка он изображен в верхнем левом углу, сидит на коврике и белом облаке, в монашеской одеянии (тричивара). Плечи и голова прикрыты концом накидки. Справа от него видна корзина-питака с крышкой — символ собрания текстов буддийского канона (трипитака). Вокруг головы нимб бледно-зеленого цвета с золотыми кругами. Именно он считается первым воплощением Ундур-гэгэна Дзанабазара, но любопытно, что в тибетском письменном источнике о Тарантатхе Сувишутха мати не упоминается, а джатака Таранатхи начинается с Барбаи цово.

Бадрангуйн эрхэн / пандита или Барбаи цово (монг. *maŋ-lai Ba-da-raŋ-gūi;* тиб. *'Bar ba'i gtsog pa*) (рис. 4.1.93) поклонники Дзанабазара называют вторым в списке воплощений. В тибетском сборнике «Восхвалений…» ему посвящен первый раздел ka[10], с него начинается ряд воплощений Таранатхи. Портрет Барабаи-цово помещен на листе 2а, он сидит под цветущим деревом в монашеской одежде, с книгой бодхи, за спиной видна корзина-питака.

В «Джатаке» квадратного письма Дзанабазара на монгольском языке сообщается, что Барабаи-цово жил в Индии во времена Нагарджуны (около II в. до н.э.) [Бямбаа, 2005, с. 74].

На тангка он изображен с бородой и усами, большими круглыми глазами, в монашеской красной одежде, сидит в свободной позе на красно-желтом коврике, держит в левой руке книгу бодхи. За спиной видна корзина-питака. У головы нимб красного цвета.

Махасиддха Кришначарья (санскр. *Mahāsiddha Kṛṣṇācārya;* монг. *ye-ke ši-di-tü Ka-la-ca-ra-ya;* тиб. *grub chen Nag po spyod pa*) (рис. 4.1.9и) значится в монгольских списках третьим воплощением, а в тибетском тексте — вторым. Он изображен на первом листе тибетского ксилографа как йогин в набедренной повязке из человеческой шкуры, через колено переброшен пояс йогина. В правой руке капала, локтем удерживает трезубец. В левой дамару, в воздухе летают зонтики, один из них над головой. За спиной видна корзина с крышкой. Пребывает он на горной скале[11].

В монгольской Джатаке сообщается, что воплотился одним из 84 махасиддхов Индии, достиг мастерства в разных видах сиддхи и прославился под именем Кришначарья [Бямбаа, 2005, с. 74].

На тангка изображен в позе тантрического танца, в красной набедренной повязке, с длинными черными волосами, часть которых убрана на затылке в пучок костяной заколкой, в руках дамару и трезубец, над головой зонтики в 5 этажей и гьялцены. За спиной видна корзина-питака с крышкой.

Четвертое воплощение — **Махаратна** (санскр. *mahāratna;* тиб. *Ratna chen po;* монг. *ye-ke Rat-na*) (рис. 4.1.9оп).

В тибетском ксилографе ему посвящен третий раздел[12] КНА. На листе 1а есть имя Ратнабхахула, подписано под изображением человека, сидящего под деревом в ваджрной позе на сиденье из листьев, руки в жесте медитации (дхъяни-мудра), на них высокая ваза-бутылка, за спиной корзина-питака. Одет в робу из листьев.

Монгольская джатака говорит, что в данном воплощении Их-Ратна родился в знатной царской семье и много помогал живым существам [Бямбаа, 2005, с. 74]. На описываемом полотне не хватает одного персонажа — вероятно, это Ратнабхахула. Его изображения на тангка нет.

Дхармабхадра (санскр. *Dharmabhadra;* монг. *Dar-ma-ba-da-ra;* тиб. *Rong zom chos bzang*) (рис. 4.1.9к) был пятым воплощением, согласно монгольскому списку, и ему посвящен четвертый раздел в тибетском собрании «Восхвалений...»[13]. Родился он в местности Ронг (Бутане) во времена Атиши (982–1054). В ксилографе на листе 1а изображен сидящим под деревом на троне, в ламском одеянии, ноги укрыты мантией, в левой руке книга бодхи, в правой перо для письма, слева столик, на котором бумба. Специфическая прическа: волосы убраны в два пучка на макушке.

В монгольской джатаке сообщается, что мать отнесла его в младенческом возрасте на благословение Атише, который в то время прибыл в Тибет, и Атиша признал его воплощением индийского ученого Калачарьи (Кришначарьи). В дальнейшем он перевел на тибетский язык очень много текстов, вошедших в состав буддийского канона Кангьюра и Тенгьюра. Стал известен как пандита Куннаре Дхармабхадра [Бямбаа, 2005, с. 74; rong zom., л. 2а–2г].

Шестое воплощение — **Дхармаванчуг** (монг. *Darma-dbang-phyugs;* тиб. *Dar ma dbang chug*) (рис. 4.1.9л) был учеником Гампопы (1079–1153). Ему посвящен пятый раздел СА в сборнике «Восхвалений...»[14]. В тибетском тексте на листе 1а изображен сидящим на высоком троне со спинкой, в ламском одеянии, с укутанными ногами, длинные волосы лежат на плечах, вокруг головы нимб, за спиной облака.

Монгольская джатака говорит, что Дхармаванчуг был шестым воплощением, стал последователем выдающегося тибетского ламы Гампопы. Обладал всевозможными сиддхи. Например, согласно легенде, однажды он сложил свой деревянный посох словно тонкую травинку для того, чтобы не пугать собак, которые сильно лаяли из-за этого.

На тангка он сидит на коврике, в красном монашеском одеянии, над головой красный нимб в золотом кольце. Большие глаза, высокий нос, черные коротко стриженые волосы

Седьмое воплощение — **Осербал** (монг. *Gerel-cog-tu;* тиб. *Od zer dpal*) (рис. 4.1.9м) был учеником сакьяского мастера Дагва-Гъялцена (1147–1216). Тибетский текст «Восхвалений...» дает его санскритское и тибетское имя — Авадхути, Осербал[15]. Изображен

8 Название на первом титульном листе книги значится как «pandita bar-bai čöbö kemegdekü-yin olan ögüleg-sen oruśibai», это название первой джатаки сборника.

9 Санскр. *dza ta ka ma'a la su gi'i ti ka tha;* тиб. *skyes pa'i rabs kyi phreng ba legs brjod pa'i gtam* // xyl. 366 ff. Текст на тибетском языке, ксилограф пекинского издания на 366 листах китайской рисовой бумаги. Представляет собой сборник, в котором содержится 12 разделов, каждый с самостоятельным названием «Восхваление имярек» и раздельной пагинацией, возможно также разное авторство, в разделах это не указано. Название на первом титульном листе: paN+Di ta 'bar ba'i gtso bo'i rtogs pa brjod pa'i yal 'dab sogs — «Восхваление пандите Барбаи цогпа». 13-м разделом включен «Тайный намтар Таранатхи». Книга хранится в Национальной библиотеке Монголии (далее НБМ), г. Улан-Батор. Доступно на сайте: Internet Archive Python library 1.8.5. Scanned at the National Library of Mongolia in collaboration with Asian Classics Input Project and with generous support from Khyentse Foundation. Electronic reproduction. Cambridge, Mass.: Buddhist Digital Resource Center.

10 Инв. № M0058468-001, объем 15 лл. (dza ta ka ma'a la su ga'i ti ka tha, часты). НБМ, г. Улан-Батор.

11 Nag po spyod pa'i rtogs pa brdzod pa'i yal 'dab bzhugs so/ xyl. 30 ff. инв. № M0058468-002. НБМ, г. Улан-Батор.

12 Ra'a tna bha hu la'i rtog pa brjod pa'i yal 'dag / xyl. 4 ff. Инв. № M0058468-003. НБМ, г. Улан-Батор

13 Xyl. 4 ff. Инв. M0058468-004. Раздел DA. НБМ, г. Улан-Батор.

14 Тиб. *'bab rom ba dar ma bang byug gi rtog pa brjod pa'i yal 'dab*/ Xyl. CA // 8 ff. Инв. № M0058468-005. НАБ, г. Улан-Батор.

15 Тиб. *A wa dhu'u ti 'od zer dpal gyi rtogs pa brjod pa'i yal 'dab.* Часть 6. ChA. Xyl. 3ff. Инв. № M0058468-006. НБМ, г. Улан-Батор.

на листе 1а сидящим на высоком троне, в ламском одеянии, ноги укутаны, в левой руке патра, правая поднята в жесте абхайя. На голове шапка. Вокруг головы нимб. За спиной островерхие горы, слева дерево.

Монгольская джатака говорит, что Авадхути, будучи преисполнен знаний, оставался очень скромным, ушел в горы для уединенной практики. Когда сакьяский Дагважалцан сказал, что ему пора стать наставником, он ответил, что еще не готов, ему нужно еще поучиться перед тем, как учить других. Вскоре он ушел в нирвану, и когда сняли его капалу, обнаружили внутри черепа четкий рисунок мандалы Чакрасамвары, словно он был выгравирован. Поэтому он известен как блистательный мастер Авадхути.

На тангка изображен с длинными волосами, часть которых убрана в высокий узел, скрепленный костяной заколкой, и часть спущена локонами на спине.

Восьмое воплощение известен под именем **Драконогласого** или **Луу дагуту** (монг. *Lō da-go-to do-ja;* тиб. *Brug sgra rgyal mtshan*) (рис. 4.1.9н). Тибетский текст уделяет ему седьмой раздел в сборнике и указывает, что он родился в местности Жанг[16]. Он изображен на листе 1а как человек, сидящий на цельноснятой шкуре, в свободной позе, за спиной горный ландшафт.

Монгольская джатака рассказывает его историю. Родился он в Тибете, в местечке Жанг, плодотворно занимался практикой Ямантаки. Однажды решил посетить Лхасу, чтобы поклониться в храме Большого Будды. Когда он уже собирался вернуться домой, одна из статуй храма заговорила с ним и сказала, что ему надлежит отправиться в местность Нял. Прибыв туда, остановился в доме на окраине, где жила некая женщина. Стал варить себе чай, увидел в углублении лист растения, достал и проткнул иглой. Тут прибежала хозяйка с кровоточащим лицом, и стала причитать, что ее вины нет, напрасно он ее убивает. Лама вновь проткнул иглой лист, кровь с лица ее лилась потоками, хотя у нее не было ран, и спросил: если она не виновна, то кто? Женщина отвечала, что исполняет повеления хозяина, который пребывает на западной стороне, и приходит он, когда солнце клонится к закату. Лама стал ждать, созерцая Ямантаку. В сумерках пришел человек и стал приближаться к ламе, лама взмахнул мечом, рассек его на части, стащил кожу целиком и сделал из нее мешок-тулум. Не прошло и года, как женщина та умерла. С тех пор люди той местности стали жить в благоденствии и радости, а он известен как Самбуце, Жанг Драконогласый стяг.

На тангка сидит молодой красивый мужчина на белой шкуре мифического чудища. У него широкополая шляпа знатного ламы, красивые шелковые одежды и длинные волосы, локонами спущенные по плечам.

Девятое воплощение известен под именем **Бурхан буст** (монг. *Bor-gaŋ ye-ke buş-tü;* тиб. *Sang rgyas ras chen*) (рис. 4.1.9о). В тибетском тексте восьмой раздел посвящен некому Ньечен Гьялпо[17]. В ксилографе он изображен как лама, сидящий на троне с высокой спинкой и подлокотниками, на голове шапка с высокой тульей и поднятыми отворотами. Вокруг головы кольцо нимба, за спиной скалы и облака.

Монгольская джатака гласит, что в этом воплощении он родился в Тибете, реализовал ясное понимание шуньяты, обрел всевозможные сиддхи. О нем говорили, что в жару мог носить шубу и теплые одежды, а в лютую стужу легкую рубашку, при этом испускал жар от тела. Прославился как Царь ньенов, великое божество.

На монгольской тангка изображен человек в ламской красно-оранжевой одежде, на голове высокий головной убор, руки на уровне сердца в жесте поворота учения.

Десятое воплощение носил имя **Сангабадра** (монг. *Saŋ-gā-ba-dar;* санскр. *Sanghabhadra*) (рис. 4.1.9п). В тибетском сборнике ему посвящен раздел девятый, его называют всеведущим[18]. В книге изображен лама, сидящий на коврике, голова прикрыта концом накидки, в руках держит четки. Фон — горный пейзаж

Джатака сообщает, что в этом воплощении он был рожден в Тибете, принес неисчислимую помощь живым существам, глубоко постиг учение Будды, стал истинным украшением своего народа, распространяя знание. Известен под именем Сангха Бхадра.

На тангка изображен человек в красно-оранжевых одеяниях, сидящий на коврике, длинные волосы его свободно спущены на тибетский манер, в руках он держит длинную дощечку, или книгу бодхи, и палочку для письма, пишет, склонив голову.

Одиннадцатое воплощение — знаменитый тибетский ученый, которого монголы называют **Жамьян-цорж** (монг. *Jam-yaŋ čor-je;* тиб. *'Jam dbyangs chos rje*) (рис. 4.1.9р). Ему посвящен десятый раздел в тибетском сочинении[19].

Ксилографический рисунок выполнен в строгой иконографии, вид анфас, Жамьян Ташибалдан восседает на лотосе с нисходящими лепестками в полном ламском облачении, на голове островерхая шапка неринг, руки на уровне сердца удерживают стебли лотосов, на цветках которых справа меч, слева книга, атрибуты божества мудрости Манджушри. Обычно так изображают Цонкапу, иерарха школы гелуг.

В этом воплощении он родился в Тибете, постиг невероятное количество сутр, знал их наизусть, передавал учение множеству слушателей, так что они постигали его глубоко и достигали реализаций. За глубину его знаний Богдо Цонкапа назвал его Жамьян цорже, собственное же имя его — Ташибалдан. Он основал монастырь Дрепунг, такой вот был удивительный ученый.

На тангка изображен в ламском одеянии, островерхой шапке гелугпа. Детали, к сожалению, невозможно различить из-за облезания краски.

Двенадцатое воплощение носил имя **Чойки Нинжед** (монг. *Coi-gyi ñin-byed;* тиб. *Chos kyi nyin byed*) (рис. 4.1.9с). На тибетском ксилографе он изображен как буддийский ученый, сидит на троне, на голове островерхая шапка. Справа высокая китайская этажерка с книгами, над ней крышка от корзины-питаки[20]. На Чойкьи Нинжед собрание текстов-гимнов в сборнике завершается, далее 12-м разделом следует Тайный намтар Тарантхи.

Монгольская джатака говорит, что в этот раз он возродился в Сингалии (Шри Ланка), превосходно овладел пятью великими науками и стал пандитой. Дал клятву бодхисаттве Авалокитешваре помогать живым существам, потому очень много проповедовал и помогал живым существам в Китае, где и умер. Прославился как ученый пандита Чойжи Нинжед.

На монгольской тангка он изображен слева, вторым снизу. Это человек в монашеской юбке антарвасаке, с обнаженными плечами, накидка слегка прикрывает лишь левое плечо, сидит на коврике, в правой руке держит длинную книгу бодхи, левая в жесте дарования защиты и бесстрашия (абхая мудра). Рядом с ним стоит большая зеленая корзина-питака, символ канонического собрания буддийских текстов (трипитака).

Тринадцатым в списке следует **Гунга Долчог** (монг. *Güŋ-ge-sgrol-čog;* тиб. *Kun dga' grol mchog*, 1507–1566) (рис. 4.1.9т).

Согласно монгольской джатаке, он родился на окраине Тибета, в местности Гири. В настоящее время это королевство мустанг на границе Непала и Тибета. Обучался он в Центральном Тибете, достиг очень больших результатов, и реализовал всяческие сиддхи. Получил прямую передачу Шести учений дакини Нигумы в своих видениях и стал продолжателем ее традиции. Относился к школе джонаг и был 24-м настоятелем монастыря Джонанг в течение 20 последних лет своей жизни [Kun dga' grol mchog 1982].

На тангка изображен на правой стороне сидящим на желтом коврике в красно-оранжевом ламском одеянии, в левой руке держит сосуд бумба. Голова прикрыта концом монашеской накидки.

Четырнадцатым воплощением был **Гажидсажон** (монг. *Ga'a-byed-sa-sgyong;* тиб. *Dga' byed sa skyong*) или **Рамагопала** (санскр. *rāmagopāla;* тиб. *Dga' byed sa skyong* 1567-1574) (рис. 4.1.9ф).

Он изображен в нижнем левом углу тангка, одет в светское платье, у него желтый халат,

16 Zhang 'brug sgra rgyal mtshan gyi rtogs pa brjod pa'i yal 'dab / раздел DA. xyl. 4 ff. Инв. № M0058468-007. НБМ.

17 Тиб. *gnyos chen po rgyal ba lha nang pa'i rtogs pa brjod pa'i yal 'dab*. NYA. Xyl.12 f. Инв. № M0058468-008. НБМ.

18 Тиб. *kun mkhyen sanggkha bhadra'i rtogs pa brjod pa'i yal 'dab*. Xyl.8 ff. Инв. № M0058468-009. НБМ.

19 Тиб. *'jam ba'i dbyangs bkra shis dpal ldan gyi rtogs ba brjod pa'i yal 'dab*. Xyl. 6 ff. Инв. № M0058468-010. НБМ.

20 Тиб. *pandi ta chos kyi na mor byed pa'i rtogs ba brjod pa'i yal 'dab*. Xyl.8 ff. Инв. № M0058468-011

белая с золотым узором накидка, красные сапожки, сидит в свободной, отдыхающей позе (раджасана). О царском статусе свидетельствует золотая тиара на голове. По свидетельству Д. Тэмпелмэна, Рамагопала был одним из последних буддийских сиддхов Индии, его имя содержится в жизнеописании Таранатхи как о его предыдущем воплощении [Templeman, 1992, p. 33–56].

В монгольской джатаке Джебзун-Дамба-ламы, написанной квадратным письмом Дзанабазара, говорится, что Гажидсажон был из рода известных раджей (монг. хаан) и за 8 лет жизни совершил столько праведных дел, насколько другим потребовалось бы 100 лет, и потому рано ушел в нирвану [Бямбаа, 2005, с.75].

Пятнадцатое воплощение — Таранатха (санскр. *Tāranātha;* монг. *Gün-ga's ñiŋ-bo-gra-šes-rgyal-čan;* тиб. *Kun dga' snying po bkra shis rgyal mtshan*, 1575–1634).

Таранатха изображен в нижнем правом углу. Он сидит в свободной позе на шкуре белого леопарда, удерживает рукой стебель лотоса, распустившийся бутон цветка расположен над его левым плечом, на нем лежит книга бодхи. Одет как монах, плечи и пояс прикрыты желтой накидкой, босые ступни видны из-под юбки, на голове островерхая красная шапка традиции джонанг.

Монгольская джатака сообщает, что Джебзун Гунга Нимбо Таши Гьялцен Долви Гомбо Таранатха родился в Тибете, в местности Бранпу, его прапрадеда звали Сэнгэ-Балдан, прадеда Жамьян-Лодой, деда Цультем-Намгьял. Он был четвертым, самым младшим сыном в семье, мать звали Намьял-Пунцог, отца Дорж-Бууга. Отцу было 49, а матери 19 лет, когда родился Джебзун-Дамба, был 8-й день последнего летнего месяца в год свиньи, стихии дерева. Отец в момент его рождения произнес благословение, чтобы он стал великим ученым и ясно помнил свои предыдущие воплощения. Принял пострижение в возрасте 8 лет и постепенно стал одним из самых знаменитых учителей Тибета. В возрасте 49 лет (в 1615 году) он основал монастырь Дагдан. Ушел в нирвану в возрасте 61 года (1634 год) [Бямбаа, 2005, с. 75–76].

Однако тайны визуального намтара не ограничиваются простой расшифровкой персонажей. Во-первых, вышеизложенная версия не бесспорна, так как необходимо более тщательное изучение биографий (жизнеописаний) каждого воплощения со всей совокупностью возможных исторических источников синхронных периодов, а это уже отдельная тема исследования, вернее, целый список тем. Например, первый персонаж, или первое воплощение Джебзун-Дамба-хутухты, которое традиция относят ко временам будды Шакьямуни, — это Сувишудхамати. Ему должно соответствовать первое слева изображение верхнего ряда. Однако это первое изображение похоже на женский портрет — подобным образом изображена матушка Дзанабазара княгиня Ханджамц на известной тангка, хранящейся в МИИД в г. Улан-Баторе и приписываемой авторству самого мастера; даже если тангка Хаджамц-хатан не оригинальная работа Дзанабазара (необходимы подробные исследования), она скопирована с подлинника и сохранила тип, форму и основные внешние черты. Так как все персонажи на тангка «Совершенство трикайи» имеют яркие национальные и индивидуализированные черты, единственный женственный образ среди остальных мужчин наталкивает на альтернативную трактовку персонажа. Как уже неоднократно отмечалось, Дзанабазар очень точно соблюдал иконографические правила, строго следовал текстовым источникам. Вместе с тем его работы отличаются смелыми трактовками и решениями, не встречающимися у большинства ортодоксальных художников; впрочем, он всегда опирается на письменные источники. В частности, эта тангка по смысловому содержанию указывает на две традиции или, вернее, два разных метода продления срока жизни: Сита-Самвары яб-юм и Будды Амитаюса. Первая линия графически передана вертикально, вторая горизонтально, они пересекаются и реализуются на Дзанабазаре через Будду Шакьямуни. Если Будда Амитаюс достаточно широко известен, то метод Белого Чакрасамвары (Самвары) встречается гораздо реже и манее известен. Тантра Чакрасамвары распространилась в тибетской традиции от Тилопы (988–1069) через Наропу (956–1040).

Распространение практики Белого Самвары связывается и с именем Нигумы. Нигума, одна из легендарных йогинь Индии XI века, была женой Наропы. Говорят, что он женился на ней вынужденно, по настоянию родителей, ожидавших от единственного сына продолжения знатной династии. Нигума была избрана как совершенный образец красивой, просвещенной и добродетельной девушки из сословия брахманов. Очень скоро они разошлись, но независимо друг от друга оба продолжили духовное развитие. Считается, что Нигума получила тантрические учения не от людей, а непосредственно от Будды Ваджрадхары, так как обладала качествами дакини мудрости. Нигума упоминается как одна из наставниц Марпы: по-видимому, она помогала ему в работе над переводами и комментариями [Guenther, 1963]. Традиция Нигумы, известная как «Шесть учений Нигумы», содержит в том числе практику материнской аннутара-йога-тантры Чакрасамвары яб-юм. Особенность тантрической практики Нигумы состоит в продвижении бхинду не сверху вниз, а наоборот, снизу вверх, что дает, по мнению Таранатхи, более быстрый и естественный результат, и передача наставлений от просветленной Нигумы держателям линии проходила в форме видений. В линии передачи «Шести учений Нигумы» упоминаются имена предыдущих воплощений Дзанабазара, в частности, Кунга Долчога и Таранатхи [Таранатха, 2016; Guenther, 1963, Презель, 2018]. Поэтому вполне вероятно, что первым персонажем на тангка Дзанабазара после центральной пары Чакрасамвары и Ваджраварахи является ключевая для этого культа фигура благородной и праведной йогини Нигумы. Таким образом, тангка «Совершенство трикайи», изображающая Ундур-гэгэна Дзанабазара и линию его предыдущих воплощений, таит в себе, как большинство произведений Дзанабазара, неоднозначное, многоуровневое содержание и скрытые смыслы. В целом живописное изображение иллюстрирует тайный намтар, вошедший в сумбум Богдо-гэгэна Первого, и подразумевает тантрический комплекс долголетия, соединяющий практики Амитаюса и Сита Самвары в единении с красной дакини Ваджраварахи.

В этом произведении заключена еще одна из загадок Дзанабазара. Аналогично скульптурному автопортрету (рис. 4.1.2), о котором говорилось выше, на данной тангка (рис. 4.1.9) он изобразил себя в халате с левым запа́хом, что не соответствует обычной практике монгольского одеяния. Оба произведения были созданы на закате жизни, можно сказать, что это было его «последнее слово» перед уходом из жизни в воплощении гениального художника. Учитывая его профессиональную щепетильность и огромное внимание даже к мельчайшим деталям, глубокую символическую наполненность произведений, мощное переживание собственного духовного и жизненного опыта, мы можем лишь полагать и высказывать догадки о значении его образов. Крупнейший монгольский художник XX века Д. Дамдинсурэн предположил, что Дзанабазар принял обратное, противоположное обычному расположение запашного одеяния, пройдя долгий путь тяжелых испытаний, противостояния смуте и междоусобной борьбе, как благопожелание, символический метод трансформации хода истории, исправления ошибок прошлого в истории монголов [Дамдинсурэн, 2012, с. 90–91].

Что касается тангка, линия воплощений завязана на практике Белого Самвары, тантрическое божество Чакрасамвара — единственное в пантеоне, которому принято левое круговращение, не посолонь, а наоборот, навстречу солнцу. Можно предположить, что Дзанабазар имел в виду левый поворот Чакрасамвары. Кроме того, и там, и там он изображен без мантии (монг. *жанч*), а учителей обычно изображают покрытыми мантией, и учитывая время их создания — это его самые поздние автопортреты, выполненные перед кончиной — он предвидит свой уход или смену мантии (монг. *жанч халих*), и в таком случае, левый поворот означает новый виток жизни, и это S-образное графическое отражение закона природы, сворачивание спирали и ее раскрутка уже в другую сторону, в другом воплощении. Возможно, дальнейшее исследование его наследия поможет нам понять кодированные послания Ундур-гэгэна Дзанабазара.

ПОРТРЕТЫ БУДДИЙСКИХ УЧИТЕЛЕЙ

В религиозном искусстве изображения основных персонажей традиционно делались идеализированными по канонизированной матрице и зачастую имели мало общего с реальной внешностью данного человека, даже если это были известные исторические деятели, вполне реальные лица. Задача культового образа состояла в памятовании духовного аспекта личности и его отношения к определенной религиозной традиции. Поэтому культовые личности изображаются с заданными традицией атрибутами, одеяниями композиционным построением. Это утверждение, часто встречающееся в научной литературе, справедливо для многих религий, в том числе и для буддизма. Однако есть достаточно примеров, когда индивидуальные черты остаются запечатленными в живописном и скульптурном портрете культового назначения.

«Портрет представляется наиболее «естественным» и не нуждающимся в теоретическом обосновании жанром живописи», — пишет Лотман. «Как часто бывает в искусстве, портрет — самый простой и, следовательно, самый утонченный жанр искусства. Как когда-то античная статуя снимала с мрамора все необязательное, вторичное, портрет — как бы статуя нового времени — последовательно освобождается от всего, что привносится в него извне.... Человеческое лицо оказалось самым существенным, той квинтэссенцией, в которой человек остается человеком или перестает быть им» [Лотман, 2002, с. 374]. О том, что создание портрета есть самая простая и одновременно самая сложная задача, свидетельствует и буддийская практика создания адекватного отражения образа просветленного существа — Будды. Легенды рассказывают о первых попытках создания портрета Будды сквозь призму своих переживаний, но это не меняет сути.

В буддизме считается, что первое изображение Будды появилось во времена его жизни. Его почитатели попросили разрешения создать портрет, чтобы иметь вдохновляющую визуальную опору во времена отсутствия учителя. Однако художники долго не могли сделать четкий контур из-за сильного сияния, которое исходило от Будды, и наконец, изображение было сделано с его отражения в воде. Считается также, что известная буддийская святыня *Зандан Джу*, или Сандаловый Будда, есть портрет, выполненный небесным художником Вишвакарманом, мифологическим архитектором Вселенной. Не вдаваясь в подробности сюжета, отметим функциональное значение буддийского портрета — он создается, чтобы служить опорой, как объект памятования, наглядное пособие для практикующих буддистов. Это согласуется с традиционной классификацией культовых буддийских объектов на три категории, сумтэн (тиб. *gsum brtan*): телесная опора — кутэн (тиб. *sku brtan*), то есть изображения божеств, опора речи — сунгтэн (тиб. *gsung brtan*) то есть вербальные формы — тексты, книги и опора сознания — чойтэн (тиб. *chos brtan*) — ступы, субурганы, являющиеся символами сознания Будды.

В Тибете искусство создания реалистичного портрета, судя по лингвистическим данным, существовало в XII веке, так как термин «похожий облик» (тиб. *dra' 'bak'*) используется Ньямдел Нима Осером (1136–1204), автором школы ньингмапа в его «Истории буддизма в Тибете»[21], где он говорит о создании портретного изображения с помощью снятия маски с лица учителя по его согласию. Еще раньше, в IX веке, термин встречается в тексте о знаменитом переводчике «Портрет Вайрочаны»[22], авторство которого относят его ученику Юндра Ньинпо (768–835).

Несмотря на значительный возраст буддийского портрета, изучение портретных изображений Ваджраяны в европейской науке едва начато в начале XXI века. Слишком много сложных и малоисследованных аспектов истории буддизма, биографических и персональных данных необходимо еще вводить в научный оборот. Серьезным прорывом в данном вопросе можно считать коллективный труд ученых, коллекционе-

ров и практиков буддизма «Портреты мастеров: бронзовые скульптуры линий преемственности тибетского буддизма» [Portraits of the Masters…]. Это аннотированный каталог собрания британского коллекционера Николаса Йоханнеса Шмидта, в который вошли 108 портретов буддийских учителей разных тибетских традиций от Падмасамбхавы (VIII век) до Джанджа-хутухты Ролби Дорже (1717–1786). Хизер Стоддард представила очень ценный обзор истории портретного искусства Ваджраяны под названием «Четырнадцать веков тибетского портрета» [Portraits of the Masters, p. 16–61]. Издание в целом можно назвать образцом отменного эстетического вкуса и высокого полиграфического качества. Главное внимание авторов обращено на определение исторических лиц и их значение в истории буддизма, большое внимание уделено портретам архатов. Но, к сожалению, нет никаких данных о художниках, авторах произведений. Впрочем и без этого издание является серьезным вкладом в изучение искусства создания буддийского портрета. В ином ракурсе работает австрийский ученый Элизабет Хадерер, ее публикации посвящены портретам линии преемственности Богдо-гэгэна Джебзундамба-хутухты. Она рассматривает изображения в связи с биографическими данными разных воплощений хутухты [Haderer, 2019а, 2019б, 2015].

Определение художника, скульптора, создавшего произведение, является одним из самых сложных вопросов при изучении тибетских портретов, так как обычно буддийские художники и ремесленники не подписывали свои работы, не ставили клейм ввиду отрицания эго буддистами. Лишь устная традиция и народная слава позволяли сохранять имена выдающихся мастеров с яркой, индивидуальной манерой исполнения. В ряду этих имен находится монгольский мастер Дзанабазар. Вероятно, такие явления возможны благодаря не только мастерству художника, но и его смелости, способности отойти от регламента и тесных рамок иконографии и стать, по образному выражению известного российского искусствоведа Паулы Волковой, трансцендентным нулем, началом новой эры в своей сфере искусства. Для произведений Дзанабазара свойственны реалистичность и умение совместить требования канона с творческим выражением собственного видения. Особенны выразительны портреты его учителей, знаменитых тибетских и монгольских лам, его современников, которых, вполне вероятно, мы знаем благодаря кочевнической свободе его творческого характера. В разных собраниях обнаруживаются скульптурные портреты его учителей и соратников без обозначения авторства, но несущие совершенно явные черты его стиля и манеры обращения с материалом.

Портреты Панчен-ламы IV Лобсан Чойкьи Гьялцена (1567-1662)

Биографы Дзанабазара свидетельствуют об исполнении им портретов учителей. В частности, говорится, что много портретов учителей Панчен-ламы и Далай-ламы он изготовил в 1698 году. Среди сохранившихся артефактов чаще всего встречаются образы его коренного учителя Панчен-ламы Лобсан Чойки Гьялцена. Артефакты подтверждают показания биографов. Среди них есть как скульптурные, так и миниатюрные, живописные изображения.

Панчен-лама IV Лобсан Чойки Гьялцен (тиб. *blo bzang chos kyi rgyal mtshan*, 1567–1662) — чрезвычайно важный буддийский ученый и гуру своего времени. Он был настоятелем крупнейших монастырских университетов, постоянным резидентом монастыря Ташилхунпо, великим мастером Ваджраяны, автором многих текстов, некоторые из которых ежедневно читают все монахи гелугпа. Он был коренным учителем для многих очень важных исторических лиц XVII–XVIII веков, таких как Четвертый Далай-лама (1589–1616) и Пятый Далай-лама (1617–1682), Тулку Драгпа Гьялцен (1619–

21 Тиб. *chos byung me tog snying bo sbrang rtsi bcud* [Stoddard, 2003 p. 18].

22 Тиб. *Rje-btsun thams cad mkhyen pa Bai-ro-tsa-na'i rnam thar 'dra 'bag chen mo, Bai-ro'i 'dra 'bag, Bairuozana zhuan* — 332 pp. Ch'eng-tu, 1995 (на тибетском языке). Краткое название: Bai-ro'i rnam thar 'dra 'bag chen mo.



Рис. 4.2.1а. Портрет Панчен-ламы IV Лобсан Чойкьи Гьялцена. Г. Дзанабазар, ≈1650-1662 гг. Вид спереди. *Скульптура из частной коллекции Г. Шмидта. Лондон [Portraits of the Masters, p. 316, pl. 89a]*



Рис. 4.2.1б. Портрет Панчен-ламы IV Лобсан Чойкьи Гьялцена. Г. Дзанабазар, ≈1650-1662 гг. Вид сзади. *Скульптура из частной коллекции Г. Шмидта. Лондон [Portraits of the Masters, p. 316, pl. 89b]*

Рис. 4.2.1в. Портрет Панчен-ламы IV Лобсан Чойкьи Гьялцена

1656), Дзанбазар (1635–1723), Зая-пандита ойратский (1599–1662) и Зая-пандита халхаский (1642–1715), Галдан-Бошогту (1644–1697) и другие. Панчен-лама имел большое религиозное влияние в Монголии еще до того, как Пятый Далай-лама взял на себя политическую власть. Он сформировал хорошие отношения с монголами и маньчжурами и способствовал процветанию традиции гелуг, оказал влияние на Гуши-хана (1582–1655), известного монгольского деятеля для распространения традиции гелугпа у монголов, что заложило основу политического успеха Далай-ламы V.

В упомянутый выше альбом частной коллекции Шмидта «Портреты мастеров» включены два скульптурных портрета Панчен-ламы. В аннотации к предметам дана датировка — XVII век, но нет указаний на скульптора [Portraits of the Masters, p. 316, илл. 89; p. 321, илл. 90]. Однако авторство одного из них (илл. 89) не вызывает особых сомнений, это явно работа монгольского скульптора Дзанабазара. Скульптура выполнена из медного сплава, литьем из двух частей, позолочена. Высота 27,5 см., ширина 22,5 см, глубина 20 см. (рис. 4.2.1в).

Лама изображен в монашеском одеянии с традиционной тибетской безрукавкой под тричиварой, без головного убора. Сидит в ваджрой позе с укрытыми ногами (гуптасана). Правая рука опущена у колена ладонью вниз в жесте, похожем на бхумиспарша мудру, однако пальцы его не касаются поверхности трона, а остаются на складках одеяния. Левая рука лежит на коленях в жесте созерцания (дхъяна мудры). На плечи накинута мантия, ее края слегка прикрывают руки до локтей и укутывают ноги. Складки у ворота мантии создают очень характерную драпировку ткани, волны и линии которой осязаемо передают плотность и многослойность мантии. Просторный круглый лотосовый пьедестал сдвоенный, нижняя часть с нисходящими сдвоенными лепестками, верхняя — с восходящими сдвоенными. Верхний край окантован т.н. жемчужной нитью.

Скрытые ноги говорят о том, что портрет был выполнен при жизни Панчен-ламы IV. И определенно, этот талантливый скульптор прекрасно его знал: изображение исполнено искрящегося света, доброты, мудрости, некоторого лукавства, почти домашнего уюта. Несравненный почерк Дзанабазара выдают специфическая лепка защипов мантии, мягкие волны одеяния и пластическое решение спины ламы, слегка оседающей к низу от длительного сидения в одной позе. Дзанабазар настолько своеобразно лепил спины лам, покрытые мантией, что его скульптуры узнаваемы уже с одного заднего ракурса. Также очень своеобразна форма лотосовых лепестков, напоминающих чешуйки кедрового семенника с орешками (монг. *самар бадам*). В худощавом лице учителя переданы индивидуальные особенности — крупный крючковатый нос, высокие скулы, смеющиеся глаза, фактурный рот, крупные буддийские уши изящной S-образной формы, макушка с пирамидальным выступом. Стоит также отметить круговую обработку скульптуры, свойственную стилю Дзанабазара (рис. 4.2.1а–б).

Еще одна особенность скульптуры, которая указывает на Дзанабазара, — то, как изображена правая рука. Это неканоническое решение, когда кончики пальцев в жесте, похожем на жест Будды, призывающего в свидетели Землю о своем просветлении, все же не достигают земли и остаются чуть выше, чем требует правило иконографии. При том мастерстве, с которым вылеплена вся композиция, исключено предполагать ошибку мастера. Это намеренное и очень смелое решение, в монастырской ситуации похожее на шутку, которая позволительна лишь по отношению к очень близкому человеку мастеру, не связанному жесткими обязательствами. На самом деле тибетский ремесленник едва ли мог решиться на такое, но мог это сделать монгольский юноша Дзанабазар, который прибыл на обучение, являясь высокородным гостем. Вероятнее всего, данный портрет может датироваться 1650 либо 1655 годом, когда Дзанабазар находился в Тибете, рядом с учителем и мог ваять изображение с живой натуры.

Любопытно, что до сих пор в семейных алтарях хранятся реликвии с совершенно ясным, наследственным пониманием ценности индивидуального портретного обра-

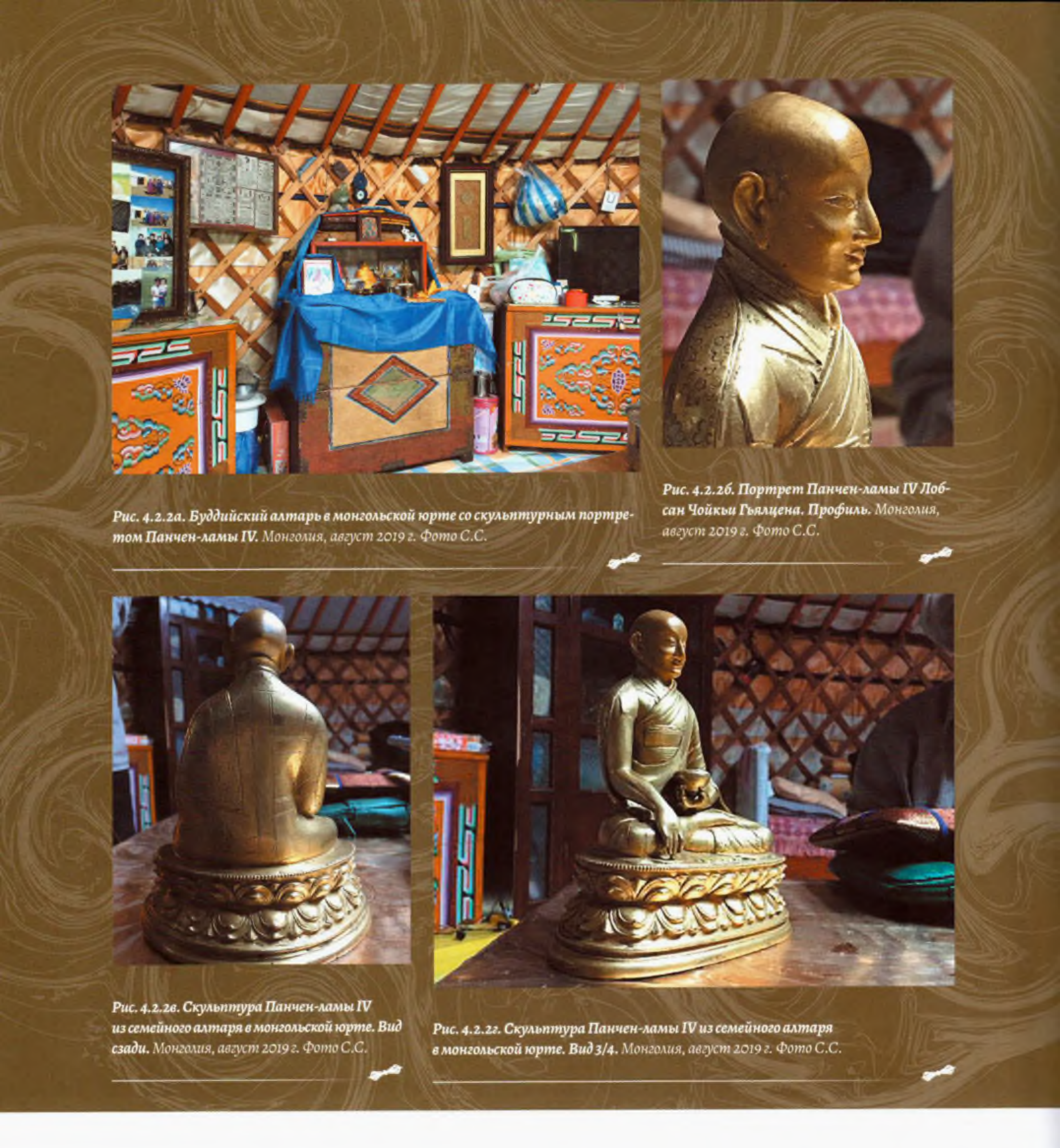


Рис. 4.2.2а. Буддийский алтарь в монгольской юрте со скульптурным портретом Панчен-ламы IV. *Монголия, август 2019 г. Фото С.С.*

Рис. 4.2.2б. Портрет Панчен-ламы IV Лобсан Чойкьи Гьялцена. Профиль. *Монголия, август 2019 г. Фото С.С.*

Рис. 4.2.2в. Скульптура Панчен-ламы IV из семейного алтаря в монгольской юрте. Вид сзади. *Монголия, август 2019 г. Фото С.С.*

Рис. 4.2.2г. Скульптура Панчен-ламы IV из семейного алтаря в монгольской юрте. Вид 3/4. *Монголия, август 2019 г. Фото С.С.*

за. Например, удалось обнаружить ранее не зарегистрированный экземпляр портрета Панчен-ламы IV в юрте пожилой монгольской четы (рис. 4.2.2). Скульптура была бережно укутана желтым хадаком, так что виднелось лишь лицо божества, и хозяева знали, что это тибетский учитель их великого монгольского правителя Ундэр-гэгэна Дзанабазара его же работы.

Скульптура, отлитая из латуни, высотой 17 см. покрыта позолотой. Лама изображен в традиционном одеянии тибетского монаха, си-

дит в ваджрной позе (ваджрапьянка асана), правая рука в жесте свидетельства о просветлении (бхумиспарша мудра), касания кончиком пальца земли, левая — в жесте медитации, на ладони чаша для подаяний. Пьедестал полукруглой формы сдвоенного лотоса, перетянутого нитью, с характерными лепестками, напоминающими чешуйки кедровой шишки (монг. *самар бадам*). Панчен-лама узнаваем по характерной, прекрасно переданной вытянутой форме черепа с выступом на макушке и выдающимся затылком. Узкое лицо с заостренным подбородком и высоким, орлиным носом, удивительно фактурные, удлиненные уши, легкая, мягкая улыбка, точно такая, как у божеств Дзанабазара.

Скульптор изобразил учителя как Будду в земном воплощении в теле конкретного учителя (нирманакайя). Она очевидно более поздняя по времени изготовления, об этом говорит тип изображения — будда, достигший просветления, но при этом учитель выглядит молодым человеком, это не тот добрый, живой и уютный дедушка, которого мы видим в предыдущей скульптуре (рис. 4.2.1). Здесь портрет более схематичен, больше идеализирован как проявление нирманакая будды. Тем не менее индивидуальные портретные черты Панчен-ламы Лобсан Чойкьи Гьялцена сохранились и узнаваемы при первом взгляде (рис. 4.2.2а–г).

Еще одно изображение Панчен-ламы находится на западе, во владении частного коллекционера и участвовало в выставке «Сокровища из Монголии. Буддийская скульптура школы Дзанабазара», организованной «Rossi & Rossi Gallery» в Нью-Йорке в 2004 г. Скульптура отлита из медного сплава, высота ее 22 см. Относится к школе Дзанабазара. Панчен-лама Лобсан Чойкьи Гьялцен изображен сидящим в ваджнрой позе со скрытыми ногами, в полном ламском одеянии, мантии, накинутой на плечи и со специфическим «панчен-ламским» головным убором с высокой тульей.

Правая рука поднята на уровне сердца в жесте проповеди (витарка мудра), в левой руке, лежащей на коленях в жесте медитации (дхъяна мудра), он держит патру, монашескую чашу для подаяний. Постлитейная обработка, очевидно, выполнялась учениками, но рука Дзанабазара узнаваема в неповторимой моделировке лица, в легкой улыбке и очень тонком ощущении композиционного баланса.

На живописных работах Дзанабазара, согласно иконографическим правилам, присутствуют учителя, передавшие традицию культа, поэтому изображения известных исторических деятелей обнаруживаются на монгольской тангка Дзанабазара. На крошечных изображениях в композиции тангка художник прекрасно передает портретные черты своих наставников — Панчен-ламы Лобсан Чойки Гьялцена и Далай-ламы Нгаван Гьяцо. Миниатюрные портреты на тангка «Мандала Кришнаямари» отражают не только физиогномику персонажей (у Чойки Гьялцена худощавое, узкое, возрастное лицо, у Нгаванг Гьяцо — более молодое, округлое, с усиками и глазами навыкате), но также выдают их характер. Если Панчен-лама улыбчив и мягок, то о Далай-ламе Пятом можно сказать, что это человек решительный и твердый, не склонный к сентиментам, и это известные исторические факты.

Более того, Далай-лама Нгаван Гьяцо изображен с легким косоглазием. Обычно культовые образа не передают физических недостатков религиозных героев, представляя их в идеологизированном виде. Едва ли кто-то другой, кроме вольнодумного монгольского художника столь высокого ранга, как Ундур-гэгэн, мог осмелиться изобразить иерарха гелугпа в таком неканоническом виде. Любопытно, что для такого казуса существовало основание — события из прошлых рождений, о которых Дзанабазар, определенно, был осведомлен как духовный наследник Таранатхи. Эта история изложена в следующем параграфе.

Далай-лама V Лобсан Нгаван Гьяцо (1617–1680)

Далай-лама V был для Дзанабазара одним из важнейших наставников, и он часто изображается на тангка в ряду преемственной линии художника. По свидетельству



Рис. 4.2.3а. Портрет Панчен-ламы IV. Школа Дзанабазара, конец XVII – начало XVIII в. Медный сплав, высота 22 см. Вид спереди. Частная коллекция. Выставка в «Rossi & Rossi Gallery». [Beguin, 2005, п.14]

Рис. 4.2.3б. Портрет Панчен-ламы IV. Школа Дзанабазара, конец XVII – начало XVIII в. Медный сплав, высота 22 см. Вид справа. Частная коллекция. Выставка в «Rossi & Rossi Gallery». [Beguin, 2005, п.14]

намтаров Ундэр-гэгэна, именно Далай-ламой был признан монгольский мальчик из высокородной семьи воплощением тибетского ученого Таранатхи (1575–1634), ушедшего из жизни за год до Дзанабазара. Живописные миниатюрные портреты Великого Пятого легко узнаваемы на тангка Дзанабазара по ярким индивидуальным чертам — округлому мягкому овалу лица, большим, навыкате глазам, тоненьким усикам с закрученными кончиками. Их непростые взаимоотношения в XVII веке вольно или невольно несли подтекст соперничества школы гелуг с сакья и джонанг, а также их кармических последствий. Эрдэнэпел пишет о неприязни Таранатхи к мальчику, признанному преемником Далай-ламы IV Йонтан Гьяцо; когда его привели к уже именитому наставнику, он при посвящении повредил послушнику уголок глаза, отчего со временем у того развилось косоглазие[23].

В 1617 году в знатном роду в Сахоре родился мальчик в семье, которая с XIV века жила в замке Тагце, бывшей крепости тибетского правителя. Несмотря на запрет, руководители Гандена в монастыре Дрепунг не отказались от поиска реинкарнации Далай-ламы. Они тайно выбрали троих детей по жребию перед святынями монастыря Раден. Ребенок, рожденный в Сахоре, казался самым убедительным кандидатом. В 1618 году Дудул Рабтен, отец мальчика, участвует в заговоре против королевского правительства, гелугпинцы тайно избирают его сына воплощением Далай-ламы IV.



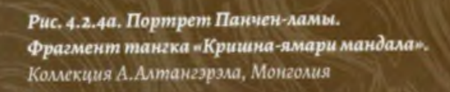


Рис. 4.2.4а. Портрет Панчен-ламы.
Фрагмент тангка «Кришна-ямари мандала».
Коллекция А.Алтангэрэла, Монголия



Рис. 4.2.4б. Портрет Далай-ламы.
Фрагмент тангка «Кришна-ямари мандала».
Коллекция А.Алтангэрэла, Монголия

23 В начале XVI века в провинции Уй были монастыри гелугпа, а в Цзане кагьюпа. После восшествия на трон Далай-ламы Йонтан Гьяцо, внука монгольского Алтан-хана, гелугпа обрела монгольских донаторов с богатыми подношениями. Кагьюпа стремились вернуть паству, которую они считали исторически своей, и правитель Цзана, сторонник кагьюпа, решил завоевать Уй и Лхасу, куда шли караваны паломников, но на стороне гелугпа выступили монголы Куку-нора. Минский император Ванли был также заинтересован приблизить к себе Далай-ламу, чтобы получить влияние на монголов, и послал ему приглашение в Пекин, стараясь предотвратить еще большее усиление гелуг. Лидеры Цзана и кагью организовали «уход» Далай-ламы IV. Узнав о кончине Йонтан Гьяцо, халхаский Тумэнхэн-Сайн-нойон приезжает в Тибет для поклонения, защиты гелугпа, установления связей и привозит богатые подношения, жертвует 10 тысяч лан серебра на постройку субургана для мощей Далай-ламы и просит пожаловать ему святыню, чтобы отвезти на родину. За огромные пожертвования Панчен-лама жалует ему титул дхарма-раджи Хундулэн-Цохор и вручает серебряную печать. Хундулэн-Цохор Тумэнхэн-Сайн-нойон привез на родину череп Далай-ламы, изображения Дзу с печатью и построил 2–3 храма, установил в них серебряные статуи Будды Шакьямуни и Майтрейи. Он был сыном Уйдзэн-нойона Оноху и жил примерно в 1556–1640 гг. По мнению Зая-пандиты, его авторитет старшинства и мудрости во всех семи хошунах Халхи был настолько высок, что он возглавлял все государственные и религиозные дела трех аймаков Халха. После его смерти сыновья заказали статую из 80 ланов золота четырехрукого Локешвары, поместили в нее прах своего отца и поклонялись как святыне. [Эрдэнэпэл, 2005, с. 232–233].


Рис. 4.2.5а Далай-лама V. Золоченая бронза. Вид спереди. *Скульптура из коллекции Прицкеров, Чикаго (Margot and Tom Pritzker) [Karmey, 2014, pl.17]*

Настоятель монастыря Ташилхунпо Панчен-лама Лобсан Чойки Гьялцен (1567–1662) уговорил короля снять запрет на поиск реинкарнации. Поскольку отношения между царем в Цзане, поддерживаемым иерархией Кармапы, и Гелуг в Уй, поддерживаемым монголами, были напряженными, царь приказал сахорской семье покинуть свой замок Тагце и поселиться при дворе в Самдриптсе, но мать, с подозрением относясь к намерениям короля, вернулась к своей семье в замок Накарце в Ярдроге.

Тем временем отец ребенка пытался бежать в Восточный Тибет, но был пойман королевскими посланниками и доставлен в Самдриптс.

В 1622 году мальчика привезли во дворец Ганден монастыря Дрепунг, возвели на трон как Далай-ламу V, он получил имя Лобзанг Гьяцо от Панчен-ринпоче. Благодаря дипломатии Панчен-ламы король и его правительство прекратили военные действия против гелуг. Однако община гелуг в Цзане чувствовала угрозу создания большого мо-



Рис. 4.2.5б. Далай-лама V. Золоченая бронза. Вид со спины. *Скульптура из коллекции Прицкеров, Чикаго (Margot and Tom Pritzker) [Karmey, 2014, pl.18]*

настыря Кармапы возле Ташилхунпо. Далай-лама V в своей автобиографии с иронией вспоминает политические манипуляции: «Служащий Цава Качу из дворца Ганден показал мне статуи и четки (принадлежавшие Далай-ламе IV и другим ламам), но я не мог различить их! Когда он вышел из комнаты, я услышал, как он сказал людям снаружи, что я успешно прошел тесты. Позже, когда он стал моим учителем, он часто упрекал меня и говорил: «Ты должен много работать, так как ты не мог узнать предметы!»

Сонам Чопель (1595–1657), казначей дворца Ганден, был главным архитектором прихода гелуг к политической власти. Позже он получил титул Дэси (регент), введенный им самим для укрепления своей власти в Гелугпа. Он искал поддержки у джунгаров Западной Монголии и организовал их нападения на монгольские племена, симпатизировавшие правителю Цана, затем на восточных тибетцев Кхама, сторонников королевского правительства, и, наконец, на короля Цана, что привело к поли-

тическому и религиозному превосходству Гелугпа. Джунгары активно поддерживали гелуг в своей стране, а в 1636 году Гуши-хан (1582–1655), глава хошутов, напал на монголов Цогт-тайджи, союзника царя Цана. Первоначально племя Цогт-тайджи было изгнано из Центральной Монголия в 1634 году и обосновалась в районе Кукунора, Амдо, на северо-востоке Тибета. В 1637 году, победив Цогта и его людей в Кукуноре, Гуши-хан сам поселился там и стал лидером монголов региона. В том же году он и несколько его людей отправились в Центральный Тибет под видом паломников, чтобы не вызывать подозрений у других монгольских фракций. Гуши-хан получил аудиенцию у Далай-ламы V, перед святым изображением Будды в храме Джоканг в Лхасе получил титул Тензин Чогьял (опора учения). Встреча имела далеко идущие исторические последствия. В 1641 году, после года боев в Кхаме, Гуши-хан победил царя Бери, союзника царя Цана, практикующего бон. Престиж Гуши-хана как воина стал очень высок как среди тибетцев, так и среди монголов. Во время кампании против Бери Далай-лама и Дэси обсуждали, следует ли Гуши-хану и его людям вернуться в Кукунор из Кхама, и решили послать эмиссара в Кам. Однако позже Дэси приказал Гуши-хану вести армию против короля Цана. Когда в 1642 году известие о победе Гуши-хана на востоке и наступлении его достигло Лхасы, правительство Цана сдалось.

Далай-лама был приглашен в замок Самдриптсе, возведен на трон в качестве светского лидера Тибета. Гуши-хан предложил ему свои завоевания Центрального и Восточного Тибета в подарок. Впервые в тибетской истории Далай-лама, ранее бывший лишь настоятелем монастыря и лидером одной из школ, стал лидером страны. Вскоре Дэси взял на себя функцию регента и стал курировать государственные дела, а Гуши-хан, не претендовавший на политическую позицию, сохранил свою роль защитника правителя со всегда готовой армией. Так сложилась политическая структура нового государства: Далай-лама, как глава государства, встал как бы над структурой «чой-йон» (отношений «наставник-покровитель»). Дэси взял на себя роль наставника, а Гуши-хан — покровителя, обосновавшегося в регионе Кукунора, и полностью посвятил себя служению Далай-ламе. Ганден в монастыре Дрепунг больше не подходил для целей нового государства, поскольку монастырь не мог быть политической столицей Тибета. Кончог Чопель (ум. в 1646), один из духовных учителей Пятого Далай-ламы, предложил холм Потала как идеальное место для строительства дворца, который можно было бы использовать в качестве резиденции правительства, поскольку он находился между монастырями Дрепунг и Сера и городом Лхаса. Строительство дворца Потала началось в 1645 году, а Пятый Далай-лама и его правительство переехали в его восточную часть, Белый дворец, в 1649 году.

В это время на востоке возникла новая держава — маньчжурская. Они завоевали Китай и своей столицей сделали Пекин, но чувствовали угрозу со стороны Монголии. Пятый Далай-лама имел значительное религиозное и политическое влияние не только в Тибете, но и в Монголии. После нескольких приглашений от маньчжурского императора Шунь-чжи Далай-лама, наконец, прибыл в Пекин в 1652 году. Он выехал в сопровождении 3000 человек, и путешествие длилось девять месяцев. Рядом с Пекином был построен Желтый дворец специально для приема Далай-ламы, во время визита, который длился два месяца и был отмечен двумя грандиозными императорскими приемами в его честь. За результатами этого долгого и опасного пути следила вся Лхаса. За буддийские учения, которые он давал на протяжении своего путешествия тибетцам, монголам, маньчжурам и китайцам, ему были пожертвованы тысячи лошадей, верблюдов и драгоценных предметов.

В 1674 году Пятый Далай-лама принял Кармапу Чойинг Дордже (1604–1674) во дворце Потала, примирение приветствовалось обеими сторонами после множества конфликтов и недоразумений с 1612 по 1642 годы. Однако снисходительность не касалась других школ. Джонанг и Бонпо были

вынуждены перейти в Гелуг. Позиция нового правительства определялась скорее политическими, чем религиозными соображениями. Два других инцидента во время правления Пятого Далай-ламы дают представление о придворных интригах той эпохи и о связи между религией, политикой и их последствиями, которые ощущаются и сегодня.

Среди трех кандидатов на признание пятым Далай-ламой был Драгпа Гьялцен (1619–1654), признанный реинкарнацией другого важного ламы Дрепунга. В результате он стал восприниматься как соперник Пятого Далай-ламы, хотя неизменно объявлял себя его учеником. В 1654 году он умер при загадочных обстоятельствах от удушения заложенным в глотку хадаком[24]. Впоследствии стали говорить, что его дух вернулся в качестве «защитника учения», что стало началом культа божества по имени Дордже Шугден. Этот культ вызвал споры и недавно был запрещен Далай-ламой XIV в Индии.

В 1662 году Панчен-ринпоче умер в возрасте 93 лет, и Пятый Далай-лама немедленно установил традицию признания реинкарнации Панчен-ламы, приказал монахам крупнейших монастырей читать молитву, составленную им самим, прося мастера «вернуться». Реинкарнация была обнаружена в 1667 году в семье Дру, одной из пяти великих линий традиции Бон. В знак примирения Далай-лама позже признал эту традицию одной из официальных религий Тибета.

Постоянно расширяющаяся дипломатическая деятельность Пятого Далай-ламы охватывает не только тибетский мир, Монголию, Ладак и Бутан, а простирается до Китая. Опасность конфликтов всегда присутствовала, и Далай-лама не только должен был обеспечить выживание собственного правительства, но и действовать в качестве посредника между растущими политическими силами, угрожающими нарушить установленный порядок.

Во времена правления Пятого Далай-ламы, как и во времена древней Тибетской империи, Кукунор в Амдо стал стратегически важным регионом, он путешествовал там в 1652 и 1653 годах. Восемь из десяти сыновей Гуши-хана со своими людьми поселились здесь в 1638 году, прибыв из Западной Монголии, и постоянно ссорились из-за территории, из-за чего приходилось в 1656 и 1659 годах несколько раз присылать делегатов в Кукунор. Со временем монголы Кукунора ассимилировались с тибетцами, но продолжали пользоваться авторитетом как потомки Гуши-хана, оказавшие поддержку Гелуг. В 1647 году Дэси начал военную кампанию против Бутана, закончившуюся унизительным поражением гелуг и их монгольских союзников. Но поход на Ладак в 1679 году был успешным, и территории Нгари в Западном Тибете, ранее захваченные королями Ладака, были возвращены. Так при Пятом Далай-ламе Тибет — от Нгари на западе до Дарцедо и Кхама на юго-востоке и до Кукунора в Амдо на северо-востоке был объединен впервые после краха Тибетской империи в IX веке.

Далай-лама с 6 до 24 лет изучал традиционные предметы: буддийскую философию, санскрит, поэзию и позже написал ряд трактатов на эти темы. Одновременно он исполнял обязанности настоятеля монастыря. В 1633 году он встретил Кончог Лхундупа, мастера Ньингма, много узнал о мистических практиках и тантрических ритуалах, неизвестных ему ранее, которые были очень эффективны для духовного продвижения. Несмотря на свои политические успехи, Пятый Далай-лама был больше занят вопросами учения, много писал, путешествовал, кроме ряда трактатов, написал о своих видениях, которые держал в тайне. Его труды составляют 24 тома, включая подробную историю Тибета, с энтузиазмом написанную по просьбе Гуши-хана в 1643 году. Ему свойственен свободный, индивидуаль-

24 From the Fourteenth Dalai Lama's talk on July 13th, 1978. Также эта история была изложена Дуджом Ринпоче: Crystal Mirror: A Short and Lucid History of Tibet, the Land of Snows, (gangs.cen bod.chen.po'i rgyal.rabs bsdus gsal.du bkod.pa sngon.med dvangs.shel 'phrul.gyi me.long zhes.bya.ba bzhugs). Текст, завершенный в 1961 году, но не публиковавшийся до 1978 года в силу цензурных причин, зависящих от правительства в изгнании в Дхарамсале. При этом часть этого текста при публикации была изъята (стр. 373 или раздел 508).

ный стиль, выразительный, откровенный и ироничный. Автобиография Великого Пятого отличается непосредственностью, сарказмом и юмористическими замечаниями по поводу собственного статуса и школы. Часто он дает свою собственную независимую интерпретацию буддийских доктрин, которую никогда не пытается навязать. Например, он пишет: «Когда я закончил Устные учения Манджушри (написанные в 1658 г.), мне пришлось оставить ряды Гелуг. Сегодня, завершив Устные учения носителей знаний (написанные в 1674 году), я, вероятно, также должен выйти из рядов Ньингма». Еще одна работа касается учений Дзогчен. Два эти текста считаются шедевром всех тибетских буддийских школ. Его подход к различным религиозным и философским традициям был действительно глубоко универсалистским, а правление было отмечено большой терпимостью к другим школам.

Исключительная, сложная и увлекательная личность Далай-ламы V стала одной из самых важных фигур в истории Тибета. Его наследие оказало глубокое влияние почти на все аспекты культуры страны, особенно архитектуру, поэзию, историографию, гражданское управление, живопись и, конечно же, философию и медитацию. Он был замечательным как государственный деятель и монах, олицетворяющий буддийский идеал «великого существа», за что его и называли «Великий Пятый». Нгаван Гьяцо придерживался строгой монашеской дисциплины, требовал исполнения принятых обетов от своего окружения и даже выдворил одного из регентов за сожительство с любовницей. Пятый Далай-лама продолжал писать до самой смерти в 1682 году в возрасте 65 лет [Karmay, 1998].

Что касается отношений Дзанабазара с Великим Пятым, они были не столь однозначными, как с Панчен-ламой. Монгольские историографы пишут, что сына одного из крупнейших халхаских князей, Тушэту-хана, в пятилетнем возрасте (в 1639 году) за его необыкновенные качества именно Далай-лама признал воплощением Таранатхи [Зая-пандита (м), с. 8]. И только в 1650 году, уже после определенного периода обучения, перед тем, как он вернется на родину, Панчен-лама подтверждает Дзанабазару, что он есть воплощение Таранатхи, и Ундур-гэгэн воспринимает это с большой ответственностью [Зая-пандита (м), с. 9].

Кармей, тибетский ученый, живущий на Западе, перевел автобиографическое произведение Пятого Далай-ламы[25]. В предисловии к английскому изданию он высказывает сомнение в том, что именно Пятый Далай-лама признал его воплощением Таранатхи, так как об этом не сказано, в дневниковом, по сути, сочинении. «В 1650 году Жамьян-тулку (1635–1723), также известный под именем Дзанабазар, молодой монгольский принц из Халхи, прибыл в Лхасу. Его раннее имя было Еши-Дорже (Джнянаваджра), от которого и происходит имя Дзанабазара. От считался тулку Таранатхи. Поэтому монастырь Дрепунг поначалу не хотел его принимать. Тем не менее, так как сам Таранатха считался также тулку Жамьян Чогьяла, Жамьян-тулку был в конце концов церемониально допущен в Дрепунг. Затем он получал буддийское учение от Лобсан Гьяцо. Неясно, посетил ли Жамьян-тулку монастырь Тагден-дамчо-линг, который в том же 1650 году обращен в гелуг и получил название Тагден-гаден-пунцог-линг». И все же Кармей отмечает, что «отношения в форме Лама — Ученик, возникшие между Лобсан Гьяцо и Жамьян-тулку, имели далеко идущие последствия» [Karmey, 2014, p. 9–10]. Эти последствия сказались прежде всего на следовании монголами традиции гелуг, занявшей доминантную позицию не только в Тибете, но и в Монголии. Любопытный факт в списке монгольских авторов собраний сочинений на тибетском языке по разным вопросам буддийских наук, который с 90-х гг. XX века выясняется монгольскими исследователями, подавляющее большинство имеет имена с началом Агван (тиб. *nga dbang*). По традиции ученик при посвящении получает новое имя, в начало которого включается имя учителя. Это означает, что передача учения восходит к Агванжамцу — так монголы произносят имя Пятого Далай-ламы Нгаван Гьяцо.

Падмасамбхава (VIII в.)

Падмасамбхава (санскр. *padmasaṃbhava;* тиб. *slob dpon padma byung nas;* монг. *Ловон Бадамжунай / Бадамсамбу*), или Рожденный лотосом, великий маг и чародей, которому принадлежит заслуга введения тантрического буддизма в Тибете. Он является родоначальником традиции ньингмапа — тантры старых переводов. Несмотря на то, что в Монголии придерживаются главным образом традиции гелугпа, Падмасамбхава широко почитается монголами: тантрические экспресс-методы достижения результата чрезвычайно близки духу и характеру кочевников. Очевидно, первоначальная моделировка пластического образа Падмасамбхавы была сделана Дзанабазаром, в дальнейшем мастера следовали его образцу и изготавливали подобные же скульптуры. Округлой архитектоникой, стремящейся к шарообразности, они напоминают глиняные скульптуры XII в. и каменные изваяния Монголии XIII–XIV вв. Как правило, художественная форма изображений Падмасамбхавы в стиле Дзанабазара иллюстрирует сущность имени великого учителя — его фигура является органичным продолжением цветочного бутона, буквально рождается из лотоса.

Скульптура Падмасамбхавы в Музее Эрдэнэ-дзу

Один из ранних образцов хранится в Эрдэнэ-дзу. Это довольно крупная скульптура, отлита она из медного сплава, покрыта позолотой с прорисовкой цветным пигментом. Высота 44 см, диаметр круглого постамента — 34 см. (Рис.4.2.7). Падмасамбхава сидит с ногами, скрытыми одеждой (гуптасана), правой рукой держит ваджр на уровне сердца. Левой рукой на коленях удерживает габалу, поверх нее стоит сосуд (pūrṇakalaśa). На голове мягкая облегающая шапка с ушами, спущенными до плеч, украшенная бантообразным узлом с ваджрным наконечником (вероятно, вновь дополненным в наше время), на передней части головного убора изображение полумесяца и солнца, а также ряд из пяти круглых медальонов. Черным пигментом окрашены брови, контуры и зрачки глаз, прорисованы тонкие черные усики. Урна обозначена небольшим круглым выступом. Нос традиционной дзанабазаровской формы, но вылеплен без подробностей. Аккуратный бантик губ окрашен красным пигментом, длина их не превышает ширины носа. Длинные уши почти скрыты шапкой. В ушах массивные серьги, свисающие на плечи. На шее, спереди, три линии складки будды, на груди ожерелье из круглых бусин, на запястьях видны браслеты.

На плечах — монашеская накидка (санскр. *uttārasanga; тиб. bla gos*), края которой переброшены через руки ниже локтей и свисают мягкими складками на бедра. Под накидкой виден монгольский халат с правым запахом, поверх которого надета фигурная пелерина, ее края с рогообразным орнаментом видны на правом плече. Наличие такой пелерины — символ героических качеств, способности успешно бороться с темными вражескими силами. У левого плеча есть кольцо, в которое продета ручка магического жезла-кхатванги (ручка заменена на деревянную, набалдашники, вероятно, реставрированы). Кольцо оформлено как бант с драпированными кончиками на груди и предплечье.

Лотосовый трон круглый, в форме цветочного бутона, крупные лепестки расположены в два ряда, в ассиметричном порядке, перемежаются с пучками тычинок в зонтичном соцветии. В частном собрании Ц. Батсайхана в Монголии есть фигурка Падмасамбхавы аналогичной модели меньшего размера. Школа Дзанабазара, XVII в. (рис. 4.2.7-1).

25 Перевод на английский язык был осуществлен с переизданного в Лхасе в 1989 году, в 3 томах, тибетского сочинения Нгаван Лобсан Гьяцо «Игра иллюзий» (тиб. *Dukula za hor gyi ban dhe ngag dbang blo bzang rgyal mtso'I 'di snang 'khrul ba'I rol rtsed rtogs brjod kyi tshul du bkod pa dukula'I gos bzang*). Далай-лама называл свои дневниковые записки не намтаром, а аваданой (тиб. *rtogs brjod rol rtsed zhes bya ba*) — букв. воспроизведение схваченного, т.н. игра иллюзий. Оно представляет собой записи всех происходивших событий в хронологическом порядке, иногда ежедневные.



Рис. 4.2.6. Миниатюрное изображение Далай-ламы. Фрагмент тангка «Белый Махакала». Коллекция А. Алтангэрэла, Монголия



Рис. 4.2.7. Падмасамбхава. Латунь, литье, золочение. Г. Дзанабазар, XVIII в. Размеры 44×4 см. Эрдэнэ-дзу, Хархорин, Монголия



Рис. 4.2.7-1. Скульптура Падмасамбхавы. Общий вид. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Школа Дзанабазара, XVII в. Коллекция Ц. Батсайхана, Монголия



Рис. 4.2.7-1. Скульптура Падмасамбхавы. Вид снизу. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Школа Дзанабазара, XVII в. Коллекция Ц. Батсайхана, Монголия

Скульптура Падмасамбхавы в коллекции А. Алтангэрэла

Латунь, литье, золочение, цветной пигмент.
Высота 22 см., диаметр постамента 17 см.

Падмасамбхава сидит с ногами, скрытыми одеждой (гуптасана), правой рукой держит ваджр на уровне сердца. Левая на коленях держит чашу, поверх нее стоит сосуд (pūrṇakalaśa). На голове шапка с высокими бортиками без козырька, украшенная пером, на передней части головного убора изображение полумесяца и солнца, ряд из пяти круглых медальонов. На лицо и руки наложена холодная позолота, волосы окрашены черным, глаза — черным и белым, губы — красным пигментом, прорисованы тонкие черные усики. Урна обозначена выдающимся круглым выступом. Брови длинные, срастающиеся на переносице. Нос традиционной дзанабазаровской треугольной формы с тонкой переносицей, высоким опущенным кончиком и широкими крыльями. Губы сложены аккуратным бантиком, длина их не превышает ширины носа. Длинные уши почти достигают уровня шеи. В ушах массивные серьги, свисающие на плечи. На шее, спереди, три линии складки будды (рис. 4.2.8).

Плечи покрывает монашеская накидка (санскр. *uttārasanga, тиб. bla gos*), бортики украшены гравировкой из завитков и цветочных розеток, края перекинуты через руки ниже локтей и свисают роскошными волнами на колени. Под накидкой видна одежда светского человека — монгольский халат с правым запахом, поверх которого надета фигурная пелерина, ее края с рогообразным орнаментом видны на правом плече. На шее ожерелье из круглых бусин, на запястьях видны браслеты. На уровне левой подмышки расположено кольцо для удержания жезла-кхатванги (утерян). Кольцо оформлено как бант, три кончика его видны на груди и предплечьях.

Лотосовый трон круглый, в форме цветочного бутона, крупные фестончатые лепестки расположены в два ряда по семь штук, в ассиметричном порядке, в верхнем ряду перемежаются с пучками тычинок в зонтичном соцветии. Дно опечатано, шунг сохранен. Гравированная печать в виде нацагдоржа покрыта горячей позолотой.

Лама Цонкапа (1357–1419)

Лама Цзонхава (тиб. *rje tsong ka pa;* монг. *Богд Зонхов,* 1357–1419) — великий реформатор буддизма, возродивший строгость монашеской дисциплины в монастырях и углубленное внимание к философскому содержанию учения, провозгласив возврат к древнеиндийской классике. Уроженец местности Цзонка близ Кукунора, где традиционно проживало много монголов, согласно некоторым версиям, является этническим монголом. Незаурядную одаренность проявлял с раннего детства, получил прекрасное образование и обладал организаторским даром. Благодаря его твердой позиции в необходимости непрерывной передачи учения от учителя к ученику в Тибете установлен институт тулку (тиб. *sprul sku;* монг. *qubilγan*) — воплощений буддийских ученых в новом теле.

Лама Цонкапа почитается представителями традиции гелуг как иерарх школы, его изображения занимают центральное положение на храмовых алтарях, и его образ один из самых распространенных в Монголии. Дзанабазар даже изготовил специальную форму для литья небольших скульптурок Цонкапы. Врочем облик ламы гелугпа настолько унифицирован, что округлые фигурки иногда принимают за образы других лам школы, например, Богдо-гэгэна. Образец металлической матрицы из двух половинок хранится в Национальном музее Монголии (рис. 4.2.9), они носят название Жийцагмаа (тиб. *spyi gtsug ma* — навершие, венец головы), что должно отражать наивысшую степень духовного и религиозного уровня иерарха гелугпа.

Скульптура, отлитая с подобной формы, есть в Музее монастыря Эрдэнэ-дзу (рис. 4.2.10). Размеры: 15,5×11,5×9,3 см. Инв. 65-582. Медный сплав, золочение, цветной пигмент. Лама восседает на квадратном постаменте, которые изображают традицинные подушки для сидения лам (монг. олбок). На нем одеяние тибетского монаха, плечи и ноги укутаны мантией, на голове — вислоухая шапка с заостренным верхом Руки сложены на коленях в жесте медитации (дхъяна-мудра), удер-



живают сосуд с эликсиром долголетия, сосуд прикрыт тканной «юбочкой» и увенчан древом жизни. Очертания фигуры мягкие, обтекаемые. Искусно изображена драпировка одеяния, частые защипы на спине мантии формируют ниспадающие фалды, бортики ее украшены узором из односложных цветочных венчиков и колец. Лицо округлое, покрыто холодной позолотой, все линии сглаженные, лаконичные, облик имеет в целом унифицированный, безличностный характер. Скульптура опубликована в трехтомном издании «Шедевров из монгольских музеев» [ММШУД, том III, С.163.].

Встречается обогащенная модель Жийцагмы, когда на плечах ламы есть атрибуты, установленные на лотосовых постаментах (рис. 4.2.11а-б). в частности скульптура из коллекции А. Алтангэрэла. Бронза, литье из двух предметов (скульптура и квадратный постамент). Высота 21 см. ширина 16,5 см. Позолота горячая и холодная, цветной пигмент.

Лама в полном деянии (монг: *дзонка, шамтаб, орхимж, жанч*), скрывающем плечи и ноги (*guptāsana*). На голове длинноухая шапка гелукпа (*ne ring*). Руки сложены на коленях в жесте созерцания (*dhyana mudra*), удерживают чашу, на которой стоит сосуд Будды Амитаюса с эликсиром долголетия (*pūrṇa kalaśa, bum ba*). Одновременно в руках он удерживает стебли лотосов, бутоны которых расположены на уровне его плеч по двум сторонам: справа вертикально стоит ваджр на двойном лотосе по десять и двенадцать лепестков, слева — колокольчик на двойном лотосе с девятью и одиннадцатью лепестками. На лицо и шею наложена холодная позолота, брови и глаза подчеркнуты пигментом черного, губы красного цвета. Лицо крупное, полное, силуэт фигуры также выдает человека довольно полного телосложения. Большие миндалевидные



Рис. 4.2.9. ***Литейная форма «Жийцагмаа» для изготовления образа Богдо Цонкапы. Г. Дзанабазар, XVII в.*** *Нац иональный музей Монголии, г. Улан-Батор (слава)*

Рис. 4.2.10. ***Скульптура Богдо Цонкапы, Жийцагмаа. Медный сплав, размеры: 15,5×11,5×9,3 см. Вес: 1875 гр. Инв. 65-582.*** *Музей Эрдэнэ-дзу, г. Хархорин, Монголия*

глаза открыты, взгляд направлен вперед. Нос высокий, с легкой горбинкой. Рот небольшой, с пухлыми губами.

Бортики верхней накидки *(uttārasanga, bla gos, janci)* украшены гравировкой с изображением растительного орнамента (шести- и семилепестковые венчики и тройные усики-листочки). Складки одежды красиво драпированы и передают весомость плотной ткани.

Скульптура Цонкапы в музее Эрдэнэ-дзу

Бронза, литье, золочение, пигмент черного, белого, красного цвета.

Высота 19,9 см, ширина 13,3 см. XVIII век.

Цзонхава в ламском одеянии (жилет дзонка с крылышками в пройме, юбка-шамтаб, накидка) и островерхой гелукпинской шапке сидит в ваджрной позе *(vajrāsana)*, руки на уровне груди в жесте поворота колеса учения *(dharmacakra pravartana mudrā)* одновременно удерживают стебли лотосов, бутоны которых расположены на уровне плеч. На лотосах справа — пылающий меч, слева — сутра. Бортики накидки (санскр. *uttārasanga;* тиб. *bla gos;* монг. *орхимж)* украшены гравировкой с изображением растительного орнамента, цветы изображены кольцами, полукольцами и штришками, складки одежды драпированы, один край накидки перекинут через левое плечо. Лотосовый трон круглой формы с крупными фестончатыми лепестками. Облик Цонкапы более индивидуализирован, по сравнению с формой Жийцагмаа.

Скульптура Цонкапы в коллекции А. Алтангэрэла

Латунь, литье, позолота (местами утрачена), цветной пигмент.

Высота 18 см, ширина 12,5 см. XVIII век.

Цонкапа в ламском одеянии (жилет дзонка с крылышками в пройме, юбка-шамтаб,



Рис. 4.2.11. ***Лама Цонкапа. Латунь, литье, золочение.*** ***19,9×14,3*** **см. Вес.: 2695 гр.** Инв.№ 65–58. Музей Эрдэнэ-дзу, Хархорин, Монголия



Рис. 4.2.11а. Скульптура ламы-гелугпа. XVIII в. Моделировка Г. Дзанабазара. Вид спереди. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Размеры 21×16,5см. *Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия*



Рис. 4.2.11б. Скульптура ламы-гелугпа. XVIII в. Моделировка Г. Дзанабазара. Вид спины. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Размеры 21×16,5см. *Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия*



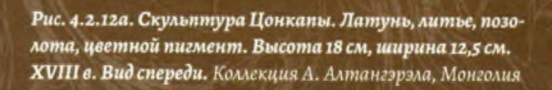


Рис. 4.2.12а. Скульптура Цонкапы. Латунь, литье, позолота, цветной пигмент. Высота 18 см, ширина 12,5 см. XVIII в. Вид спереди. *Коллекция А. Алтангэрэла, Монголия*



Рис. 4.2.12б. Скульптура Цонкапы. Латунь, литье, позолота, цветной пигмент. Высота 18 см, ширина 12,5 см. XVIII в. Вид со спины. *Коллекция А. Алтангэрэла, Монголия*

накидка) и островерхой шапке гелукпа сидит в ваджрной позе (санскр. *vajrāsana*), руки на уровне груди в жесте поворота колеса учения (санскр. *dharmacakra pravartana mudrā*) одновременно удерживают стебли лотосов, бутоны которых расположены на уровне плеч. На двойных лотосах с тремя и пятью лепестками справа — пылающий меч, слева — сутра, на ней чиндамини. Атрибуты отлиты отдельно, плоские, без изображения на тыльной стороне. Бортики накидки (санскр. *uttārasanga;* тиб. *bla gos;* монг. *орхимж*) украшены гравировкой с изображением растительного орнамента, цветы изображены кольцами, полукольцами и штришками, складки одежды драпированы, один край накидки перекинут через левое плечо. Лицо ламы крупное, фактурное, с крепким подбородком выдает человека зрелого и сильного. Телосложение — крепкое, с широкими покатыми плечами, узким торсом и виднеющейся из-под шапки крепкой шеей — даже со спины создает образ очень решительного человека.

Лотосовый трон подтреугольной округленной формы, высокий, двойной, с симметричными лепестками. Лепестки имеют форму чешуек кедровой шишки (монг. *самар бадам сэнтий*). По нижней и верхней части лотосового пьедестала проложена жемчужная нить. На дне шунг (тиб. *gzungs gzhugs*) сохранен. Гравированная печать в виде нацагдоржа покрыта позолотой.

БУДДЫ ИЗНАЧАЛЬНЫЕ

Ади-Будда Ваджрадхара

Ваджрадхара и Пять Великих Татхагат, родоначальники Пяти буддовых семейств, занимают центральное положение в творчестве Дзанабазара. Будда Ваджрадхара является главной святыней в крупнейших и важнейших буддийских центрах Монголии, в монастырях Гандан и Эрдэнэ-дзу.

Ваджрадхара (санскр. *vajradhara;*, тиб. *rdo rje 'chang;* монг. *Очирдарь, Базардар, Доржчан, Очир баригч* — букв. *«Держатель ваджры»*) — это изначальный Будда или Ади-Будда (санскр. *adibuddha;* тиб. *thog ma'i sangs rgyas*)[26], глава Будд Пяти семейств (санскр. *panca kula tathágata;* тиб. *sangs rgyas rigs lnga;* монг. *Таван язгуурын бурхад*), т.е. основа и начало всего пантеона божеств Ваджраяны. Ваджрадхара есть воплощение абсолютного ведения, а также проявление Будды Шакьямуни в момент проповеди тантрического учения. Обычная его форма — тело лазурно-синего цвета, с одной головой, двумя руками. Он может быть одиночным или яб-юм, то есть в союзе с тантрической супругой (санскр. *vajra dhara upaya prajna;* тиб. *rdo rje 'chang yab yum;* монг. *Очирдарь Юмын хамт*). Его атрибуты — ваджра в правой руке и колокольчик в левой, которые он держит скрещенными у груди руками (санскр. *vajrahumkara mudra*), этот жест символизирует единство искусного метода и мудрости, а также блаженства и пустоты.

Ваджра (санскр. *vajra;* тиб. *rdo rje;* монг. *ocir*) — букв. «алмаз», «молния» в древности использовался как метательное оружие для поражения врага на расстоянии; в буддизме символизирует нерушимое состояние изначальной природы ума, метод постижения пустотности, знак мужской природы. Колокольчик (санскр. *ghanta;* тиб. *dril bu;* монг. *qonq*) — ритуальный инструмент, звук которого символизирует проповедь будды, символ мудрости, интуитивного постижения истины, знак женской природы. Поза Ваджрадхары ваджрная (санскр. *vajraparyankasana*), ноги скрещены, ступни обращены вверх и лежат на бедрах.

Известные ученые, венгр Александр Чома де Кёрёши и индус Бенойтош Бхаттачарья [Csoma de Kőrösi, 1833, с. 57–59; Bhattacharyya, 1958, с. 42–43], полагали, что концепция и структура пантеона Ваджраяны, в котором Ваджрадхара является Ади-буддой, изначальным монотеистическим божеством, воплощением пустотности-шуньи (санскр. *sunya,* тиб. *stong pa;* монг. *qoyosun*), возникли в среде университета Наланда в начале X в. Впоследствии стали возникать многочисленные образы Ваджрадхары в других школах. Авторы апеллировали к тексту Калачакра тантры, в котором, как считается, Ади-будда был описан впервые.

Зарождение Калачакра тантры датируется примерно этим же временем, т.е. X – началом XI в. Столь поздний период датировки ученые объясняли отсутствием сохранившихся изображений глав Пяти буддовых семейств. Однако есть еще один источник, это Гухъясамаджа тантра, где главными персонажами являются Пять Будд, родоначальники Пяти семейств буддийских божеств. Концепция Гухьясамаджа тантры представлена объемно, в виде мандалы, на которой в секторах по направлениям света располагаются Татхагата будды — главы семейств, происходящие от Ваджрадхары, с их мантрами, ассоциированными с цветами, супругами, спутниками-бодхисаттвами, хранителями на вратах и т.д. Относительно времени появления «тантры тантр» Гухьясамаджи исследователи расходятся во мнениях. Алекс Вайман датирует появление текста Гухьясамаджа тантры (санскр. *Guhyasamaja tantra;* тиб. *bSangs ‹dus*) IV–V вв. Б. Бхаттачарья и Р.С. Гупта относили ее зарождение к III в. н.э., а известный российский буддолог В.П. Андросов убеждает нас, что это произошло в VIII в. [Wayman, 1968, p. 48–49; Wayman, 1973, p. 99–110; Bhattacharyya, 1958; Gupte, 1972, p. 108; Андросов, Очерки, 2019, с. 434–438].

Несмотря на то, что божества грузных комплекций доминировали в культовом искусстве юаньской эпохи, есть достаточно образцов того времени, представляющих Пять Великих Татхагат, например, на тангка тангутского и монгольского периодов из Хара-Хото, знаменитого города-оазиса, затерянного в песках Гоби и Алашани. Город был последним плацдармом монгольской империи Юань после изгнания Тогон-Тэмура из Пекина и охранялся местными подразделениями торгутов, т.е. ойратов. В 1372 г. китайские войска разрушили Хара-Хото после длительной осады, отведя русло реки Эдзин-гол на 30 км к западу от города. Перед отступлением монголы замуровали буддийские святыни в субурганах города; частично они были вывезены экспедицией П.К. Козлова 1907 – 1909 гг. и хранятся ныне в Санкт-Петербурге, в Государственном Эрмитаже[27]. Богатая коллекция живописных полотен исследована и опубликована К.Ф. Самосюк [Самосюк, 2005]. На многих тангка из Хара-Хото присутствуют Пять Великих Татхагат, они располагаются в верхнем ряду, например, на таких тангка, как Алмазопрестольный Будда [см. там же: кат. 71, 72, 73], Одиннадцатиликий бодхисаттва Авалокитешвара [там же: кат. 112], на гобелене Зеленая Тара (там же, кат. 121), Самвара яб-юм [кат. 133]. Некоторые из хара-хотоских тангка XII–XIV вв. имеют явно монгольское происхождение, в частности Ачала [там же: кат. 158], Курукулла [там же: кат. 168]. Широко представленные пять родоначальников буддовых семейств логически предполагают существование их единого генезиса, дхармакайи, персонификацией коей является Ваджрадхара. Таким образом, мы видим, что традиция изображения Пяти Великих Татхагат, или Дхъяни Будд, в Монголии существовала до времен Дзанабазара, и, вероятно, их образцы присутствовали не только на хара-хотоских алтарях. Несомненно также, что Дзанабазар как буддист и художник был знаком с этими образами. Но он поднял качество их изображения на небывалую высоту мастерства и сконцентрировал все внимание именно на них как на первоисточниках тантрического пантеона.

Скульптура Ади-будды Ваджрадхары в монастыре Гандан

Будда Ваджрадхара входит в список работ Джебзун-Дамба-хутухты Ундур-гэгэна Дзанабазара первого порядка, то есть в число тех работ, которые были выполнены лично им от начала до заключительных этапов. Сюда должна быть отнесена скульптура одиночного Ваджрадхары, находящаяся на хранении в монастыре Гандан. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Высота скульптуры 72 см, радиус постамента более 40 см. Впервые изображение скульптуры было опубликовано Н. Цултэмом [Цултэм, 1982; Desroches, 2009].

Изображен Ваджрадхара в форме самбхогакайя (санскр. *sambhogakaya;* тиб. *long sku*) — теле блаженства, т.е. в том облике, как его видят опытные йогины: он облачен в царственные одеяния бодхисаттв с восемью украшениями, из-за чего в таком образе его иногда называют коронованным. Характерная особенность скульптуры, придающая ему невероятную живость и динамизм, — легкий наклон головы и едва заметный изгиб туловища вправо (рис. 4.3.1). Этим Ваджрадхара отличается от Пяти Великих Татхагат, которые восседают в абсолютно симметричном равновесии.

Украшения Будды Ваджрадхары выглядят особенно богато, они напоминают изысканное драгоценное кружево с очень подробным рисунком, состоящим из множества золотых бусин и цветочных венчиков. Лепестки золотой короны по форме напоминают листья дерева бодхи, заостренные на кончиках, внутри них, в круглых медальонах восседают Пять Татхагата Будд. Волосы, прикрывающие ушнишу, убраны в высокую трехчастную прическу, увиты гирляндами и увенчаны пламенеющей драгоценностью на высокой ножке с лотосо-

26 Справедливо для школ новой традиции — сарма, к которой относятся гелуг, карма, сакья. В традиции старых переводов тантры тибетского буддизма (ньингма) Ади-буддой считается Самантабхадра.

27 См.: [Козлов, 1923; Шифрин, 2013]. Первое описание коллекции было осуществлено С. Ольденбургом [Ольденбург, 1914].

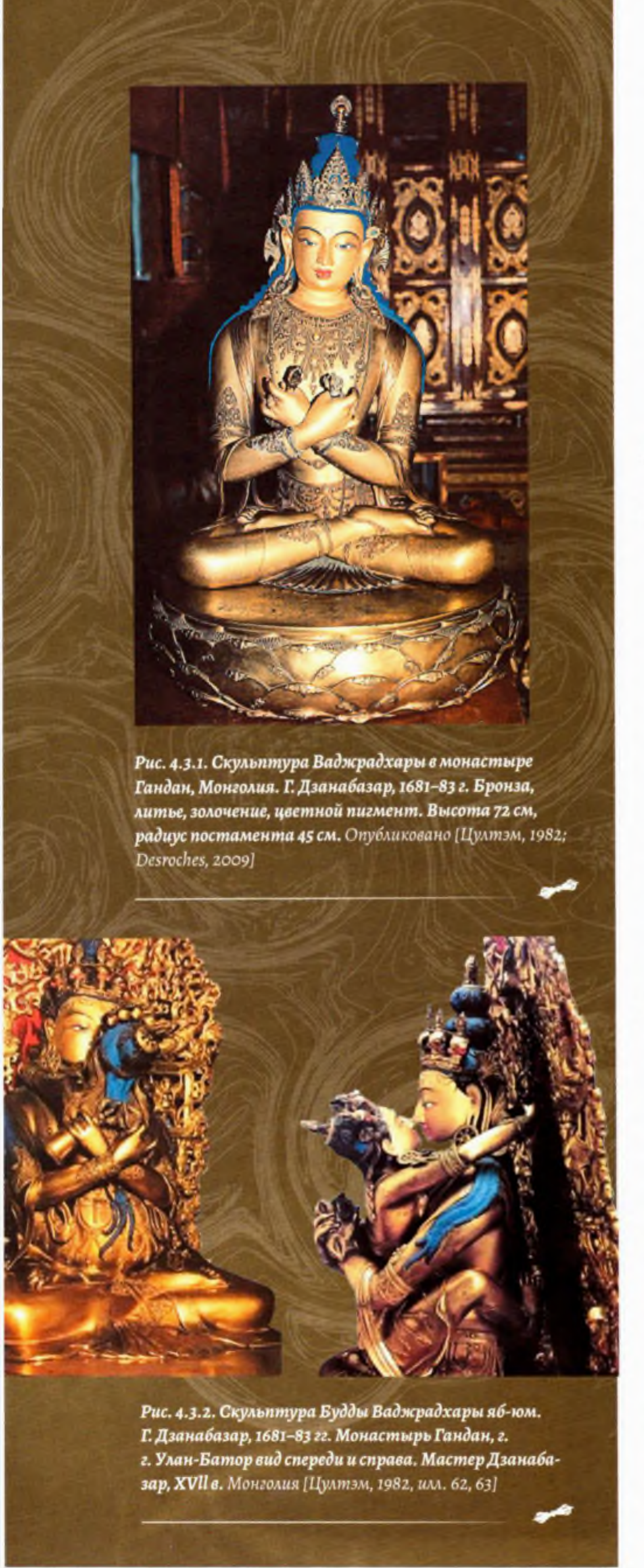


Рис. 4.3.1. Скульптура Ваджрадхары в монастыре Гандан, Монголия. Г. Дзанабазар, 1681–83 г. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Высота 72 см, радиус постамента 45 см. Опубликовано [Цултэм, 1982; Desroches, 2009]

Рис. 4.3.2. Скульптура Будды Ваджрадхары яб-юм. Г. Дзанабазар, 1681–83 гг. Монастырь Гандан, г. г. Улан-Батор вид спереди и справа. Мастер Дзанабазар, XVII в. Монголия [Цултэм, 1982, илл. 62, 63]

вой опорой. Лотосовый постамент в форме круглой цветочной коробочки имеет также сложное строение из пяти рядов лепестков с завитыми кончиками, между ними у края лотоса изображены пучки тычинок. Его руки, держащие ваджр и колокольчик, скрещены на груди, безымянные пальцы украшены перстнями с крупными вставками. Большие миндалевидные глаза смотрят вперед, чуть вниз, прекрасный лик его светел, чист и безмятежен.

Ваджрадхара яб-юм в монастыре Гандан

В Гандане также находится большая, более 70 см высотой, скульптура Ваджрадхары яб-юм, т.е. в союзе с его духовной супругой, богиней Праджняпарамитой (рис. 4.3.2). Данная скульптура украшает алтарь старого храма дхармапал. Обычно она покрыта шелковыми покрывалами и завешана драгоценными ожерельями. Божества тантрической пары украшены царственными украшениями, но имеют особенные диадемы — они состоят из пяти человеческих черепов. У Ваджрадхары также очень высокая ушниша со сложной прической, в которую убраны синие волосы божества. Скульптура установлена на специальный высокий трон с богато украшенной литой спинкой, также работы Дзанабазара.

Похожие, но не идентичные данному образу скульптуры Ваджрадхары яб-юм есть в храмах монастыря Эрдэнэ-дзу в Хархорине. Это Ваджрадхара яб-юм с размерами: высота 22 см, диаметр постамента 14 см; Ваджрадхара яб-юм с размерами: высота 18 см, диаметр лотосового постамента 12 см. Еще одна подобная скульптура есть в Венгрии, в Будапеште, в Музее искусства Восточной Азии им. Ференца Хоппа. Есть также некоторое количество малоизвестных скульптур Ваджрадхары в частных собраниях монгольских коллекционеров, а также фондах музеев. Они небольшого размера, но неповторимый почерк великого мастера не оставляет сомнений, что моделировка была подготовлена Дзанабазаром, даже если исполнение сделано учениками. Как правило, Дзанабазар никогда не делал точных копий своих работ, каждое его изделие

имело свои неповторимые особенности и характер.

Ваджрадхара одиночный в коллекции А. Алтангэрэла

Будда Ваджрадхара в облике юного принца сидит в ваджрной позе (vajrāsana). Его стройный стан слегка изогнут вправо, руки на уровне груди держат скрещенные ваджру и колокольчик [Монгол урлагийн унэт бутэлууд, 2005; Desroches, 2009]. Синие волосы убраны в высокий узел *джату* — прическу бодхисаттв, которая увенчана драгоценностью на четырехлепестковом основании. Длинные локоны спускаются по предплечьям почти до уровня локтей. Корона пятичастная со скругленным силуэтом, архитектоникой напоминает монгольскую шапочку тоорцог. Завязки короны, шелковые ленты, струятся сзади за ушами, над ними узелки, оформленные как венчики цветов.

Нагрудное ожерелье с подвеской в виде виноградной грозди с крупными ягодами, в месте соединения с ожерельем — многолепестковые розетки. Длинный шарф уттара лежит красивой драпировкой на спине и стекает по плечам на бедра божества. Длинные жемчужные бусы свисают до самых ног. Края антаравасаки украшены гравировкой с цветочным орнаментом из простых 5–6-лепестковых венчиков. Браслеты на запястьях, предплечьях и лодыжках. На бедрах пояс со свисающими гирляндами, бусины которых отчетливо объемны и округлы. Шелковый шарф мягкими драпировками лежит на спине, плечах и спускается по рукам на бедра. Скульптура покрыта горячей позолотой замечательно теплого желтого оттенка. Брови и глаза подчеркнуты пигментом черного и белого цветов, губы красного, волосы синего цвета.

Данный образ Ваджрадхары покоряет обаянием чистой юной красоты, щечки божества по-детски округлы, гладкая полировка поверхности фигуры передает чистоту и упругость нежного молодого тела. На лице и шее скульптуры сохранились следы холодной позолоты, матовость которой реалистично имитирует человеческую кожу. Лотос подтреугольной формы, высокий, двойной. Его симметричные лепестки выглядят тугими и сочными. Верхний край постамента окантован так называемой жемчужной нитью. Каждый выступ каждого элемента скульптуры тщательно обработан, отточен слово галька, сотни лет полированная водой. Сокровищница — шунг (тиб. *gzungs gzhigs*) сохранена. Гравированная печать на крышке донышка в виде нацагдоржа покрыта позолотой.

Ваджрадхара яб-юм в коллекции А. Алтангэрэла

Скульптура изображает Будду Ваджрадхару в объятиях с духовной супругой. Символизирует единство искусного метода и мудрости, результатом чего становится постижение абсолютной истины или состояние пробужденного сознания — будда. При этом метод (упайя) — это отец (яб), а мудрость (праджня) — это мать (юм) состояния просветления. Молодой прекрасный принц сидит в ваджрной позе (санскр. *vajraparyankasana*), обнимая юм, в скрещенных руках за ее спиной держит ваджр и колокольчик. Высокая ушниша увенчана драгоценностью. Синие локоны спускаются по предплечьям. Корона пятилепестковая, ее шелковые ленты завязаны за ушами красивым бантом. Края антаравасаки украшены гравировкой с цветочным орнаментом из простых многолепестковых венчиков. Браслеты на запястьях, предплечьях и лодыжках украшены гроздями из трех шариков. На бедрах пояс с гирляндами из объемных бусин. Мягкие волны шелкового шарфа образуют пелерину на спине и стекают по плечам на бедра. Юм, Праджняпарамита, нежно обнимает супруга за шею, держа в правой руке ваджрный нож-тигук над чашей-габалой, которую она держит в левой руке. На ней царское одеяние: корона с пятью лепестками, украшенными драгоценностями, большие серьги в ушах, юбка с цветочным узором-бордюром, браслеты на запястьях, предплечьях и щиколотках. Пояс украшен гирляндами свисающих бус. Складки антаравасаки Ваджрасаттвы лежат симметричными волнами спереди на лунном диске (рис. 4.3.4б).



Рис. 4.3.3. ***Скульптура Ваджрадхары. Бронза, литье. Высота 18 см., ширина постамента 13,5 см. XVII–XVIII вв.*** *Монголия, частная коллекция А. Алтангэрэла*

Лотос круглый, шарообразный, в натуралистичной форме семенной коробочки созревшего цветка. Размер постамента относительно скульптуры довольно большой, занимает почти треть высоты, он намного шире скульптуры. Фестончатые лепестки лотоса образуют два асимметричных ряда по 8 штук в каждом. Верхний и нижний края лотоса окружены жемчужной нитью. Сокровищница — шунг (тиб. *gzungs gzhigs*) сохранена. На крышке дна гравированная печать в виде нацагдоржа без позолоты. Прически божеств, как обычно у Дзанабазара: часть прядей свисает от висков, часть отпущена сзади, на спине до поверхности трона. Базовые элементы декора и все детали скульптуры, как всегда, просты и элегантны, они слагаются из традиционных для монгольской изобразительности кругов, колец, спиралей, шаров и их бесконечных сочетаний.

Скульптурную композицию характеризуют мягкие сглаженные формы, чистота и замкнутость линий, реалистичный характер изображения, свойственные работам Дзанабазара. Божества имеют красивые, стройные, пропорциональные тела с тонкими талиями и широкими плечами. У них красивые одухотворенные лица с правильными, точеными чертами, носы с едва уловимой «дзанабазаровской» горбинкой, маленькие мягкие кисти рук и небольшие ступни ног.

Будда Ваджрасаттва. Значение и функции

Ваджрасаттва (санскр. *vajrasattva;* тиб. *rdo rje sems dpa›;* монг. *Базарсада / Доржсэмбэ* — Алмазная сущность или Ваджрное сознание)



Рис. 4.3.4. Скульптура Будды Ваджрадхары яб-юм. Бронза, литье. Высота 21 см, диаметр лотоса 15 см, высота 6 см. XVII–XVIII вв. Монголия, частная коллекция

почитается во всех школах тибетского буддизма. Иногда его называют шестым Дхъяни Буддой, главой всех Пяти буддовых семейств. В этом случае его изображают сидящим на троне, поддерживаемом слонами, что символизирует непоколебимость дхармакаи. Таким образом, он имеет значение, аналогичное Будде Ваджрадхаре, но имеет некоторые функциональные особенности и почитается в разных линиях традиции.

Основное функциональное значение заключается в очистительной силе Ваджрасаттвы, оно используется в составе четырехчастной предварительной или основополагающей практики нёндро (тиб. *sngon 'gro*)[28], когда стослоговая мантра Ваджрасаттвы игджа (тиб. *yig brgya*) исполняется сто тысяч раз, как и прочие три составляющие. К Будде Ваджрасаттве прибегают также в регулярных монашеских ритуалах покаяния и восстановления нарушенных обетов (санскр. *poṣadha;* тиб. *so sbyongs* — взращивание и очищение)[29]. Практика Ваджрасаттвы помогает избавиться от любых негативных аспектов, спутанности ума, плохой кармы и т. д., таким образом, создается благоприятный фон для дальнейшего продвижения по пути духовного совершенствования.

28 Подготовительными, базовыми, то есть обязательными являются: 1) Принятие прибежища в Трех драгоценностях (Будда, Дхарма, Сангха, проводником к которым является Гуру); 2) Исполнение Гуру-йоги; 3) Очищение посредством стослоговой мантры Будды Ваджрасаттвы; 4) Подношение мандалы. Каждое действо выполняется 100 тысяч раз.

29 В монгольской и бурятской традиции монастыри во второй половине лета проводят 45-дневный ритуал ярнай хайлан (тиб. *byan gnas mkhas lan;* букв. *'летняя клятва'*) очищения через покаяние и возобновления обетов.



Рис. 4.3.5. Ади-Будда Ваджрасаттва на резном троне. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. *Музей-храм Чойжин-ламы, Монголия*

Рис. 4.3.5а. Ади-Будда Ваджрасаттва. Г. Дзанабазар, 1681 г. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Вид спереди. Размеры: 75×30 см. Вес: 63 680 гр. Инв. О.42.7. *Музей-храм Чойжин-ламы, Монголия. [Цултэм, 1982, 89; Desroches, 2009] (справа)*

Рис. 4.3.5б. Ади-Будда Ваджрасаттва. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Вид со спины. Размеры: 75×30 см. вес: 63 680 гр. *Музей-храм Чойжин-ламы, Монголия (справа на темном фоне)*

Изображается Ваджрасаттва с телом сияюще чистого белого цвета, сидящим на лунном диске лотосового трона в позе ваджрапарьянка (санскр. *vajraparyaṅkāsana;* тиб. *rdo rje 'i skyil krung*) — ноги скрещены, ступни лежат на бедрах подошвами вверх. В правой руке на уровне сердца он держит ваджру, символ искусного метода, нерушимого сознания и мужской энергии, в левой у бедра — колокольчик с поднятым кверху туловом, он символизирует мудрость, пустоту, как истинное качество всего сущего, и женскую энергию. От Будды Ваджрасаттвы исходит ослепительное сияние, которое нисходит на практикующего, заполняет его тело нектаром и выносит все негативные проявления — как физического, так ментального и психического характера. Очень важно, что этот ментальный сор не просто выбрасывается вовне, но трансформируется в нектар и питает агрессивные голодные чудовища, которые поглощают его, усмиряются и заключаются перекрестной ваджрой в глубокие подземелья. Согласно садхане[30] в «Ринджун-гьяца» (тиб. *rin byung brgya rtsa*)[31], иконографическом своде Таранатхи (1575–1634), Ваджрасаттва имеет тело желтого цвета, он возникает из желтого слога ХУМ и восседает в позе саттвапарьянка (санскр. *sattvaparyaṅkāsana*).

Согласно иконографическому своду «Ниспана-йогавали»[32] Ваджрасаттва занимает центральную позицию в «Мандале шести владык Самвары» (тиб. *bde mchog 'khor los gyur drug*). По мнению Уиллсона и Брауэна, это соответствует данным «Абхидхана-тантры», где Ваджрасаттва именуется Сияющим джнянадаком (санскр. *srijñānaḍāka*). Его лотосовый трон удерживается белым львом, у него тело белого цвета, восседа-





ет в ваджапарьянка-асане, держит в руках ваджру и колокольчик, обнимая свою Ваджрадакиню. Его мандала находится в окружении мандал Пяти Дхъяни Будд: Вайрочаны, Ратнасамбхавы, Амитабхи, Акшобхьи и Амогхасиддхи [Willson & Brauen, 2000: n. 482, p. 407].

Важное значение имеет Будда Ваджрасаттва в традиции старых тантр или ньингмапа (тиб. *rnying ma pa*), и особенно в дзогчене (тиб. *rtsogs chen*). Он выступает как форма изначального Ади Будды Самантабхадры, то есть то же, что Ваджрадхара в традиции новых переводов тантры в остальных школах тибетского буддизма. Ваджрасаттва передал учения дзогчена первому держателю знаний Гарабу Дордже (тиб. *dga' rab rdo rje*) [Garab Dorje, 1996]. Гараб Дордже изложил людям по памяти многие тантры и преподал посвящения в тексты, в частности, в «Великое пространство Ваджрасаттвы» (тиб. *rdo rje sems dpa' nam mkha' che'*) [Dargyay, 1998, p. 19].

30 Садхана (санскр. *sādhanā;* тиб. *sgrub thabs*) — метод реализации качеств определенного буддийского божества; категория текстов для индивидуальной духовной практики с описанием божеств и порядка ритуальных действий во время медитации.

31 Ринжунг гьяца (тиб. *rin 'byungbrgyartsa;* полное название: *yi dam rgya mtsho'i sgrub thabs rin chen 'byung gnas*) — огромный трактат в 483 листа, составленный Таранатхой, «Море садхан идамов, т. н. источник драгоценностей», сокращенное санскритское его название «Садхана сахара». Таранатха составил его на основе «Садханасамучайи», иконографического свода XII – начала XIII в. Позднее Ринжунг гьяца был основой для «Пятисот бурханов» Панчен-ламы VII.

32 Ниспаннайогавали (санскр. *nispannayogavali*) — комментарии на «Ваджравали» — сборник мандал божеств индийского буддизма, составлен знаменитым ученым университета Викрамашила Абхаякарагупта, который жил в конце XI – начале XII в. Источник на санскритском языке был опубликован в 1949 г. Б. Бхаттачарьей [Bhattacharya, 1949].

О Будде Ваджрасаттве говорится в тексте «Махавайрочана-тантры» (VI–VII вв.) [Nakamura, 1999; Тулку Ургъен, 2000]. Ваджрасаттва присутствует во всех основных тантрических текстах, таких как Калачакра (X в.), Чакрасамвара (VII в.), Ваджрабхайрава (VII в.), Хеваджра (V в.) и Гухьясамаджа (III в.), выполняя роль предварительной, очищающей кармические препятствия практики. Поэтому В.М. Монтлевич полагает, что он имеет наиболее раннее происхождение, и формирование его культа можно датировать I в. н. э. [Монтлевич, 1]. Индийский ученый Б. Бхаттачарья, напротив, полагал, что культ Ваджрасаттвы является вторичным, дублирующим Ваджрадхару и принятым в основном в Непале и Тибете, у северных буддистов [Bhattacharya, 1958, p. 39].

В разделах, посвященных автопортретам Дзанабазара, на конкретных примерах его работ видно, что с самых ранних этапов жизненного пути он настойчиво реализует и завещает своим последователям непрерывную линию связи с Буддой Ваджрасаттвой. Он снова и снова транслирует эту преемственность, представая сам в облике нирманакая (физического, зримого тела) Будды Ваджрасаттвы. Будда Ваджрасаттва как Ади-будда больше культивируется в традиции ньингмапа, в гелугпа Ади-буддой считается Ваджрадхара.

Будда Ваджрасаттва в Музее-храме Чойжин-ламы

Техника исполнения данного пластического образа аналогична тому, как исполнена скульптура Ваджрадхары в Гандане (рис. 4.3.1) и Амитаюса в ЧЛСМ (рис. 4.4.6), входящих в список произведений первого порядка. Для них характерно сложносоставное исполнение, витиеватость структуры диадемы, кружевная тонкость декоративных деталей. В такой манере и технологии Дзанабазар работал в более ранние, но зрелые этапы своего творчества, которые можно отнести к периоду до начала 80-х гг.

ВЕЛИКИЕ ТАТХАГАТА БУДДЫ, ГЛАВЫ ПЯТИ РОДОВ

Пять Великих Татхагат Пяти родов (санскр. *pañca kula tathāgata*, тиб. *sangs rgyas rigs lnga*, монг. *Таван язгуурын бурхад*) или Пять Дхъяни Будд стали своего рода визитной карточкой не только творчества великого скульптора, но и буддизма Монголии нового времени. Дело в том, что в XIII–XIV вв. монголы предпочитали другие божества, иные идеалы красоты и пропорции, нежели те, что мы наблюдаем в буддийском искусстве Монголии XVII–XVIII вв. Образцы буддийского изобразительного искусства периода империи Юань (1271–1368) демонстрируют эстетические и идеологические предпочтения монгольской правящей знати, которая активно воспринимала и практиковала учение и ритуалы Ваджраяны от тибетских учителей школы Сакья. Преобладали божества категории дхармапала — гневных хранителей религии. Для них характерна мощная, коренастая конституция тела, свирепые лики и позы стремительного тантрического танца. Образа, созданные Дзанабазаром, имеют совершенно другой облик — это утонченные прекрасноликие божества, сострадательно созерцающие на мир сансары. Задан иной вектор духовного сосредоточения, главными объектами становятся бессмертные будды — воплощения пяти скандх.

Нельзя сказать, что до Дзанабазара монголы не были знакомы с Татхагатами и соответственно с доктриной Пяти буддовых семейств. Несмотря на то, что божества грузных комплекций доминировали в культовом искусстве юаньской эпохи, есть достаточно средневековых образцов, представляющих Пять Великих Татхагат. Например, изображения монгольского периода из Хара-Хото, этого знаменитого города-оазиса, затерянного в песках Гоби и Алашани. На тангка того периода Пять будд изобра-



Рис. 4.4.1. Глиняные Татхагата будды пяти семейств, обнаруженные в Сарьдагийн хийде. Глина, высота 15 см. Г. Дзанабазар, 1654–1686 гг. *г. г. Улан-Батор, июль 2016 г. Фото С.С.*

жаются как часть сложной композиции, в которой главную роль играют другие божества. Любопытно, что в монастырях Тибета с периода монгольских завоеваний оставались следы монгольского влияния вплоть до культурной революции в Китае. Об этом свидетельствуют публикации Д. Туччи и У. Шредера. Например, на юге Тибета, в провинции Цанг, недалеко от монастыря Дронзе (тиб. *'brong rtse*) до культурной революции существовал монастырь «Новая астрология» (тиб. *rtsis gnas gsar*), в комплекс которого входил храм под названием «Монгольская крыша» (тиб. *hor phibs*). Особенно специфичны были скульптуры в монастыре Кьянбу (тиб. *rkyang bu*) провинции Цанг. К сожалению, монастыри разрушены, но сохранились фотографии, сделанные в 1937 г. Фоско Мараини. В храме Гунрик (тиб. *kun rigs*) или Сарвавид-Вайрочаны (тиб. *rnam par snang mdzad lha khang / kun rig lha khang*) на верхнем этаже были представлены коронованные божества мандалы Гунрик, вылепленные из глины на деревянной арматуре, покрытые штукатуркой и раскрашенные: четырехликий Сарвавид Вайрочана, Акшобхья, Ратнасамбхава, Амитабха, Амогхасиддхи и божества свиты, выполненные в той же технике. Дело в том, что монастырь Кьянбу, построенный в XI в., был реставрирован Гунга Лодой Гьялценом (*kun dga'a blos gros rgyal mtshan* 1310–1358), представителем школы Сакья, что означало патронаж монгольского правящего двора. Туччи даже высказал сомнение в том, чтобы датировать глиняные скульптуры XI в., но таки предположил, что они были просто «переодеты» в одеяния с круглым узором «согласно тенденциям и предпочтениям заказчика XIVв.» [Tucci, 1980, p. 93–122; Schroeder, 2001, p. 844–848]. Это относится и к прабхамандалам Татхагата будд, их стиль имеет непало-неварские черты XIII–XIV вв.

Несомненно, что Дзанабазар как буддист и художник был знаком с этими и подобными им образами, ведь в возрасте 14 лет он прибыл в Тибет, провел там почти три года, обучаясь у лучших учителей своего времени. Вернувшись в Монголию, Дзанабазар сконцентрировал главное внимание именно на Великих татхагатах как на первоисточниках всего пантеона Ваджраяны.

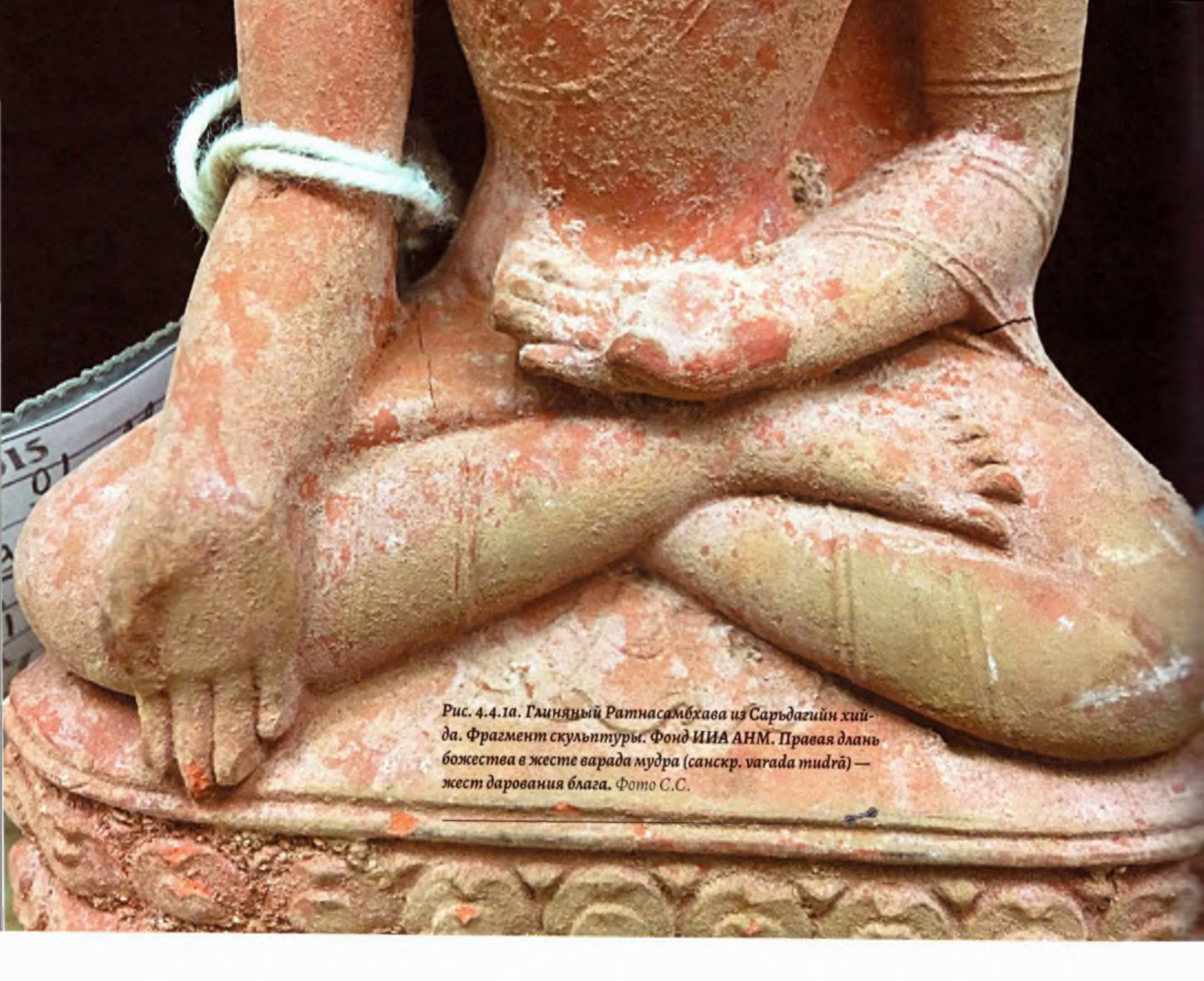


Рис. 4.4.1а. Глиняный Ратнасамбхава из Сарьдагийн хийда. Фрагмент скульптуры. Фонд ИИА АНМ. Правая длань божества в жесте варада мудра (санскр. varada mudrā) — жест дарования блага. Фото С.С.

Глиняные Татхагаты из Сардагийн-хийда (1654–1686 гг.)

Как уже упоминалось ранее, монастырь на высоких склонах Хангайских гор (1500–2500 м над уровнем моря) был построен Дзанабазаром в 1654–680 гг. согласно наставлению его главного духовного учителя, Панчен-ламы IV Лобсан Чойгьена (1570–1662) по образцу и подобию тибетского монастыря-университета Дрепунг. В 2013 году развалины монастыря были вновь обследованы сотрудниками Института истории и археологии Академии наук Монголии (далее ИИА АНМ)[33]. Раскопки велись в течение следующих четырех лет. Из сохранившегося обнаружено более шестисот глиняных будд, которые определяются как Пять Татхагат в нирмана-кайя (то есть в облике земных, зримых учителей в монашеском одеянии): Вайрочана, Акшобхья, Ратнасамбхава, Амитабха и Амогхасиддхи. Все скульптурки примерно одного размера: высотой около 14–15 см, на одинаковых подтреугольных лотосовых постаментах размером 10,0×5,5 см с незначительными колебаниями в несколько миллиметров[34]. Фигурки изготовлены путем оттиска с матрицы, вероятно, деревянной, из двух половинок, о чем свидетельствуют едва заметные боковые швы.

Найденные сотни образцов глиняных скульптур Дхъяни Будд сложно переоценить. Ведь они свидетельствуют о том, какое огромное значение придавал изначальным буддам молодой буддийский правитель при выборе дальнейшего духовного пути

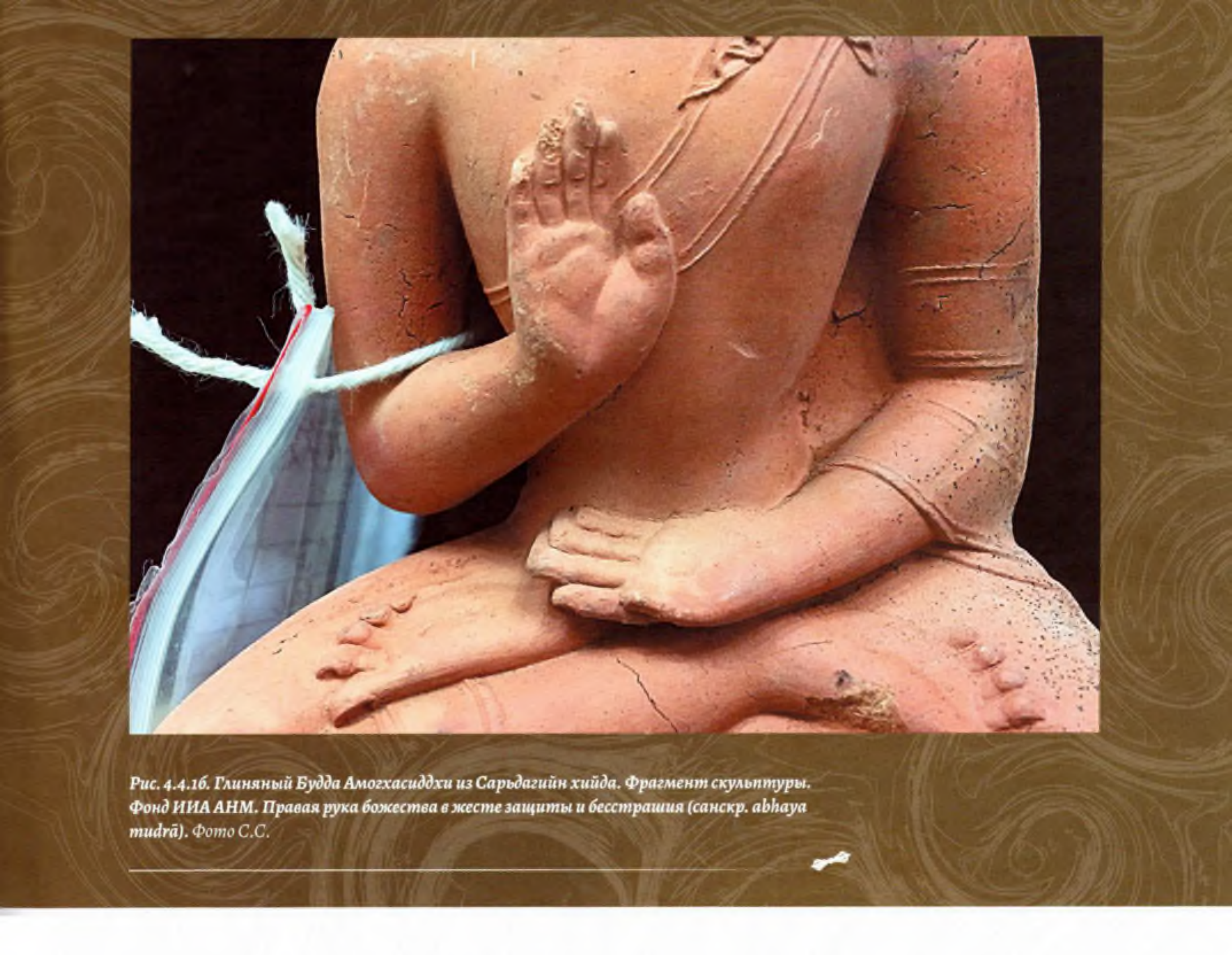


Рис. 4.4.16. Глиняный Будда Амогхасиддхи из Сарьдагийн хийда. Фрагмент скульптуры. Фонд ИИА АНМ. Правая рука божества в жесте защиты и бесстрашия (санскр. abhaya mudrā). *Фото С.С.*

своего народа в один из самых сложных исторических этапов Монголии. Дзанабазару еще не было и двадцати, когда он начал строительство своей творческой цитадели раннего периода. Очевидно, эти глиняные фигурки отражают начало его художе-

33 Одним из первых ученых развалины комплекса исследовал в 1915 году П.А. Витте. Хотелось бы отметить его заслугу для отечественной науки, так как его находки послужили доказательством реальности легендарной творческой цитадели Дзанабазара. И похоже, П.А. Витте не просто повезло: дело в том, что необычайная порядочность, образованность и талантливость П.А. Витте позволяют предполагать, что он пользовался особым доверием верховного хутухты Монголии, Богдо-гэгэна Восьмого, и вероятно, монголы считали его представителем благородного рода дарханов, так как он мастерски владел разнообразными ремеслами и даже держал в рабочем кабинете кузнечную наковальню. Витте Петр Александрович (1873–1952) был ученым-биологом, профессором, происходил из древнего голландского рода де Витт, одна из ветвей которого осела в России. Работал в Монголии с 1914 года по приглашению С.А. Козина, назначенного финансовым советником правительства Монголии от царской России (1914–1916 гг.). В 1921 году после разгрома Унгерна он был арестован и едва не погиб в застенках ГПУ. Спасли его незаурядные, разносторонние таланты, трудолюбие и человеческие качества. Подробно история исследования Сарьдагийн хийда изложена Ю.И. Елихиной [Елихина, 2019, т. 27, с. 169–173.].

34 См.: [С. Чулуун, С. Өлзийбаяр, Б. Батсүрэн, Н. Хатанбаатар, Э.Уртнасан, Ч. Энхтуул, Г. Бямбарагчаа, М. Энхбаатар. Төв аймгийн Эрдэнэ сумын нутаг дах Сарьдагийн хийдэд ажилласан тайлан. УБ. Түүхийн хүрээлэнгийн Баримт мэдээллийн төв. — Отчеты Института истории и археологии АНМ о полевых работах по исследованию монастыря Сарьдагийн хийд в Эрдэнэ сомоне Центрального аймака 2013–2017 гг.]



Рис. 4.4.1в. Профиль Будды Вайрочаны. Фрагмент глиняной фигурки Будды Вайрочаны из архива **ИИА АНМ.** Фото С.С.

Рис. 4.4.1г. Мудра Поворота колеса учения Будды Вайрочаны. Фрагмент глиняной фигурки Будды Вайрочаны из архива **ИИА АНМ.** Фото С.С.

Рис.4.4.1д. Будда Вайрочана. Глина. Высота 15 см. Фигурка из находок в Сарьдагийн хийде. Архив **ИАИ АНМ.**

ственной деятельности — ваяние из глины, месторождение которой есть в непосредственной близости от монастыря, было самым доступным и простым способом создания образов. Их огромное количество (учитывая, как много было разрушено при погроме и пожаре в монастыре) свидетельствует об интенсивной духовной практике созерцания Дзанабазаром Мандалы Пяти семейств. Отныне и впредь родоначальники Пяти буддовых семейств займут центральное положение в творчестве Дзанабазара. Можно лишь догадываться, сколько образов будд было создано скульптором, чтобы в 1683 году представить непревзойденный и доныне результат — Пять Великих Татхагат, которые хранятся сегодня в главных музеях Монголии: музее изобразительных искусств им. Дзанабазара (МИИД) и музее-храме Чойжин-ламы (МХЧЛ)[35].

Изделия из Сарьдагийн хийда являются одними из самых ранних работ скульптора, эти образцы еще не имеют круговой обработки постаментов, лепестки лотосов вылеплены только на передней части фигурок, но на них уже отчетливо видны характерные черты его стиля. Это, прежде всего, строгое соблюдение иконографических пропорций, широкие плечи и узкий стан божеств, круглая ровная форма черепа, маленькие пухлые кисти рук, округлость форм и замкнутость линий, отчетливая чистота контура даже в таком рыхлом материале, как глина. Вероятно, именно здесь, в окружении густой тайги с кедрачом, зародилась наиболее характерная для стиля Дзанабазара форма лепестков лотосового трона (монг. *самар бадам, лотос-орех*) — они напоминают чешуйки семенников кедрового дерева (лат. *Pinus sibirica;* монг. *хуш мод*). При сравнении глиняных фигурок из Сарьдагийн хийда со знаменитыми литыми скульптурами Дзанабазара обнаруживается, что основные пластические приемы мастера и яркая национальная эстетика присутствуют на этих самых ранних и простых образцах его художественного творчества.

Симметричность композиции, почти геометрическая правильность форм подчеркивают сбалансированность состояния духа будд. Художник канонически отразил признаки просветленных существ — статность тела, львиный торс, округлость рук, ног, гладкость и ровность кожного покрова и т.д. Изображение тканей одеяния, как это обычно бывает в творениях Дзанабазара, также проявлено в тонкой веерообразной драпировке антара-васаки (монашеской юбки), лежащей на плоскости трона перед буддой, и изящного уголочка уттара-васаки (монг. орхимж, палантиновая накидка) на левом плече божества.

Будда Акшобхья: неколебимость как противоядие гнева

Будда Акшобхья (санскр. *Akṣobhya;* тиб. *'khrugs pa med pa / mi bskyod pa;* монг. *Минтүг бурхан / Минтугва/ Үл хөдлөгч*), что означает буквально «Неколебимый» — один из Пяти Великих Татхагат, или Дхъяни будд, то есть Будд созерцания. Пять Великих Татхагат являются родоначальниками пяти семейств буддийского пантеона. Однако они — небоги-создатели, они есть символический метод освобождения от наших накоплений (*скандха* — санскр. *skandha;* тиб. *phung po;* монг. *цогц*): формы, чувственности, представлений, склонностей, сознания. Скандхи есть опора наших психосоматических особенностей, от которых происходят гнев, гордыня, привязанности (страсти), зависть и неведение [Андросов, 2019, с. 315]. Соответственно Татхагата будды — это персонифицированные противоядия от злобности, гордыни, страсти, завистливости и невежественности. Будда Акшобхья в этом ряду является первым, помогая избавляться от агрессии, гнева, ненависти и их разрушительного влияния, трансформируя их в оборотную сторону этих качеств — в силу стойкой, непоколебимой, зеркалоподобной мудрости.

Облик Будды Акшобхьи подробно описан в «Адвайя-ваджра-санграха» (санскр. *Advaya*

35 Скульптуры Пяти дхъяни будд долгое время украшали алтарь в храме Чойжин-ламы, позднее четыре из них были переданы на экспозицию в Музей изобразительных искусств, в настоящее время в Музее-храме Чойжин-ламы остался только Ратнасамбхава.

vajra saṅgraha). Его атрибут — вертикально установленный ваджр, знак ваджрного рода или семейства (санскр. *kula;* тиб. *rigs;* монг. *ijaγur* — корень, происхождение, род, генеалогия) будд, главой которого он является, это символ вечного и неизменного сознания будд, разума и интеллекта. Пять зубцов-звеньев на обоих концах ваджра символизируют Будд Пяти семейств мужского и женского пола.

Неколебимость Будды Акшобхьи есть воплощение чистого, незамутненного знания, подобного зеркалу, беспристрастно отражающему действительность. Его решимость — это твердость Будды Шакьямуни в момент, когда он призывает в свидетели Землю касанием правой рукой. Функция Акшобхьи — преобразование энергии гнева, ярости и агрессии в нерушимую чистейшую мудрость. Мудрость Акшобхьи — это абсолютно развитая способность различения, интеллектуального анализа.

Природа его скандхи — форма. Формы представляют собой самые грубые, но также наиболее легко разрушаемые накопления. В духовной практике освобождение начинается от формы — Акшобхьи и продвигается к наиболее тонкому, наиболее устойчивому — сознанию, персонификацией которого является Вайрочана. Согласно «Тибетской книге мертвых» (тиб. *bar do thos grol — Бардо тёдол*), когда человек умирает и находится в промежуточном состоянии бардо, будды пяти родов пытаются прийти ему на помощь. Первым приходит из чистого измерения центра белый Вайрочана, вторым после него следует синий Акшобхья [ТКМ, 1992, с. 60–61].

Первоэлемент, ассоциированный с Акшобхьей, — вода, ум должен быть гибким и податливым, как вода в ее естественном состоянии. Так же как при замерзании вода превращается в лед и становится твердой и острой, но чистой и сверкающей, как бриллиант, так и разум, если застывает, становится жестким, леденистым и агрессивным. Когда разум перегрет, он вскипает свирепой яростью. Большие массы воды, пришедшие в движение, превращаются в неукротимую силу, которая может стать как созидательной, так и разрушительной. Цвет ваджрного семейства — белый или синий. Иногда на мандале Акшобхья может меняться локацией и цветом с Вайрочаной, тогда Акшобхья находится в центре, он белого цвета, а Вайрочана на востоке в синем цвете. Часть света Акшобьи — это восток, где находится его обитель, Чистые земли Абхирати (санскр. *abhirati;* тиб. *mngon par dga' ba — Совершенная радость*). Время года Акшобхьи — зима, время суток — полдень. Праджня — богиня Мамаки, их ваханы — пара слонов, символизирующие мощь и неколебимость. Его спутники — бодхисаттвы Майтрейя и Кшитигарбха.

Описание Будды Акшобхьи встречается и в других тантрических текстах, и он может иметь разные формы — некоторые из них четырехрукие, шестирукие, восьмирукие и трехликие, стоящие или сидящие, одиночные или яб-юм [Bhattacharyya, 1958, с. 40–41, 49–52]. В дальневосточном буддизме есть текст, датируемый 147 г., — «Сутра страны Будды Акшобхьи», где изложено самое древнее описание Чистой Земли будд. В ней излагается история просветления Будды Акшобхьи. Когда-то он был монахом, давшим обет практиковать Дхарму в Восточном мире, не испытывая злобы или гнева ни к одному живому существу, и оставаться неподвижным, пока не достигнет просветления. В результате он стал буддой Акшобхьей.

Любопытно, что в монгольских коллекциях обнаруживается гораздо большее количество самостоятельных образов Акшобхьи, нежели остальных великих татхагат пятеричного собрания. Возможно, трансформация гнева в чистое знание имела особое значение для монголов, учитывая историческое прошлое и сложившийся нелицеприятный облик жестоких завоевателей мира. Например, есть любопытные образцы скульптур Акшобхьи, относимые к творчеству самого Дзанабазара (1635–1723). Ранее были широко известны две крупные металлические скульптуры Акшобхьи, хранящиеся в крупнейших монгольских музеях города г. Улан-Батора, их изображения можно найти в публикациях о Монголии, на сайтах музеев, буддологических сообществ и т.д. Однако в последние годы от-

крываются новые, неизвестные страницы творчества скульптора, в частности, изображения Будды Акшобхьи. Есть свидетельства о том, что в 20-х годах XX века, когда монастыри для покрытия налогов были вынуждены продавать часть имущества. Так была продана великолепная скульптура Акшобъи, держащего ваджру, во лбу у него была драгоценная вставка, скульптура хранилась в чугунном ящике (монг. *ширэн хайрцаг*), а высота составляла около 40 см (монг. *тохой хэр* — около длины локтя). По словам казначея Балданцэрэна, будда был отдан за 800 тугриков, вместе в восемью ступами, также рабоы Дзанабазара [Жамбалын яриа, 1959, с. 11]. Местонахождение данной скульптуры сейчас не известно.

Для Дзанабазара свойственно точное соблюдение иконографии божеств, каноническая пропорциональность и традиционно монгольская округлая цельность форм — это характерные черты его работ, его почерк. Но даже с учетом этого Великие татхагаты и Белая Тара из Музея изобразительных искусств им. Дзанабазара города г. Улан-Батора отличаются невероятно высоким уровнем мастерства, одухотворенностью и внешней красотой, ювелирной обработкой деталей, качеством позолоты, шлифовки, тонкостью гравированных элементов. Они дарят ощущение живой, мягкой, трепетной кожи божеств, упругих мышц их нестареющих грациозных фигур, нежности струящихся тканей их одеяния и безмерного, нерушимого покоя созерцающих будд, от внимания которых, тем не менее, не ускользает ничто, ибо они присутствуют здесь и сейчас.

Скульптура Будды Акшобхьи в ЗДУМ, г. Улан-Батор

Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Размеры: 71×46 см. Вес: 60250 гр. Инв. № 69.43.70. 71-642.

Будда Акшобхья, проявленный в теле блаженства (санскр. *saṃbhoga kāya*) как прекрасный принц, сидит в позе ваджра (санскр. *vajra paryaṅka āsana*). У него один лик, две руки, правая опущена на колено ладонью вниз и касается средним пальцем земли (санскр. *bhūmi sparśa mudrā*) в жесте призыва Земли в свидетели о достижении Просветления. Левая рука в жесте созерцания лежит на коленях ладонью вверх (санскр. *dhyāna mudrā*). Длинные, миндалевидные глаза открыты, взгляд направлен вперед под углом 45°, но обозревает все миры. Точеный нос со специфической дзанабазаровской горбинкой, которая, кстати, является каноническим признаком, маленькие пухлые губы бантиком, мягкий овал, ровные щеки без носогубных складок, брови, расходящиеся от переносицы длинными крыльями, на лбу крупная, выпуклая урна.

Высокая ушниша со сложным узлом сплетенных волос убрана в специальный чехол, напоминающий каркас боевого шлема средневекового монгольского воина, и увенчана пламенеющей драгоценностью на лотосовом троне поверх резного венчика (рис. 4.4.2в). Волнистые пряди синих волос спускаются по бокам из-под короны на плечи, колечками по два спереди и по одному сзади, между ними спущено по змейке локона.

Корона состоит из пяти звеньев, в ней повторяется форма пламенеющей драгоценности, посаженной на лотосовый постамент, при этом переднее, большое звено короны, в свою очередь, включает в себя еще четыре — одно большое внизу (показано в проекции сверху) и три поменьше во фронтальном виде покоятся на ответвлениях от нижней драгоценности. Ленты, поддерживающие ее, задрапированы в виде веерообразных бантов и служат визуальным продолжением короны, на затылке корону удерживает обод с заклепками, также напоминающий железный каркас боевого шлема. На запястьях, предплечьях и лодыжках богатые, тяжелые браслеты со вставками в форме драгоценностей-пальметок.

Огромные серьги с изображением пылающих драгоценностей в верхней и боковой проекциях. Орнамент, украшающий лепестки короны и браслеты на предплечьях, запястьях и щиколотках состоят из одинаковых элементов, повторяющих форму молодых оленьих пант, традиционных для монгольского орнамента (рис. 4).

Дзанабазар никогда не отступает от иконографического канона буддийских божеств,



Рис. 4.4.2а. Татхагата Будда Акшобхья. Г. Дзанабазар, 1683 г. Бронза, литье, золочение. Размеры: 71×46×46 см. ЗДУМ, Монголия. Инв. 69.43.70 71-642



Рис. 4.4.26. Лик Будды Акшобхья. Фрагмент скульптуры Дзанабазара. *ЗДУМ, Улан-Батор, Монголия.*



Рис. 4.4.2в. Изображение дхармачакры на левой ладони Будды Акшобхьи. Фрагмент скульптуры, вид сверху. *ЗДУМ, Улан-Батор, Монголия*



Рис. 4.4.2г. Татхагата Будда Акшобхья. Г. Дзанабазар, 1683 г. Вид сзади. *ЗДУМ, Монголия*



Рис. 4.4.2д. Украшение ушниши Будды Акшобхьи. Фрагмент скульптуры. *ЗДУМ, Улан-Батор, Монголия*



Рис. 4.4.2е. Поясная гирлянда и лотосовый постамент Будды Акшобхьи. Фрагмент скульптуры Дзанабазара. *ЗДУМ, Улан-Батор, Монголия*



Рис. 4.4.2ж. ***Правая длань в жесте касания земли (бхумиспарша-мудра) о отличительный признак Татхагата Будды Акшобхьи. Фрагмент скульптуры.*** *ЗДУМ, Улан-Батор, Монголия*

по его произведениям можно сверять правильность текстов и работ других мастеров. Все как в аптеке, вернее, как в коренных канонических текстах по иконографии и тантре. Божества имеют все 32 основных и 80 дополнительных признаков просветлнных существ. В том числе это знаки дхарма-чакры на ладонях и ступнях, которые очень часто упускаются другими мастерами, но никогда Дзанабазаром. Например, на левой ладони Акшобхьи мы видим след гравированного изображения дхарма-чакры (рис. 4.4.2б). Здесь должен быть вертикально установленный ваджр, важнейший атрибут и знак семейства. Ныне атрибут утрачен, но он был, несомненно, и хотя гравировка заведомо скрывалась предметом, изображение все равно было нанесено.

На ступнях божества под золотыми слоями покрытий, вероятно, дополнительно и неоднократно нанесенных позднее, также различимы крошечные круги знаков просветленности — дхарма-чакры. Единственная вольность, которую позволил себе великий художник — это дополнительное украшение, кольца на безымянных пальцах татхагат, что не предусмотрено иконографией и является уникальной особенностью дхъяни будд Дзанабазара (рис. 4.4.2д). У Будды Акшобхьи на безымянном пальце правой руки, в жесте касания земли, есть аккуратный перстень с каплевидной вставкой, изображением

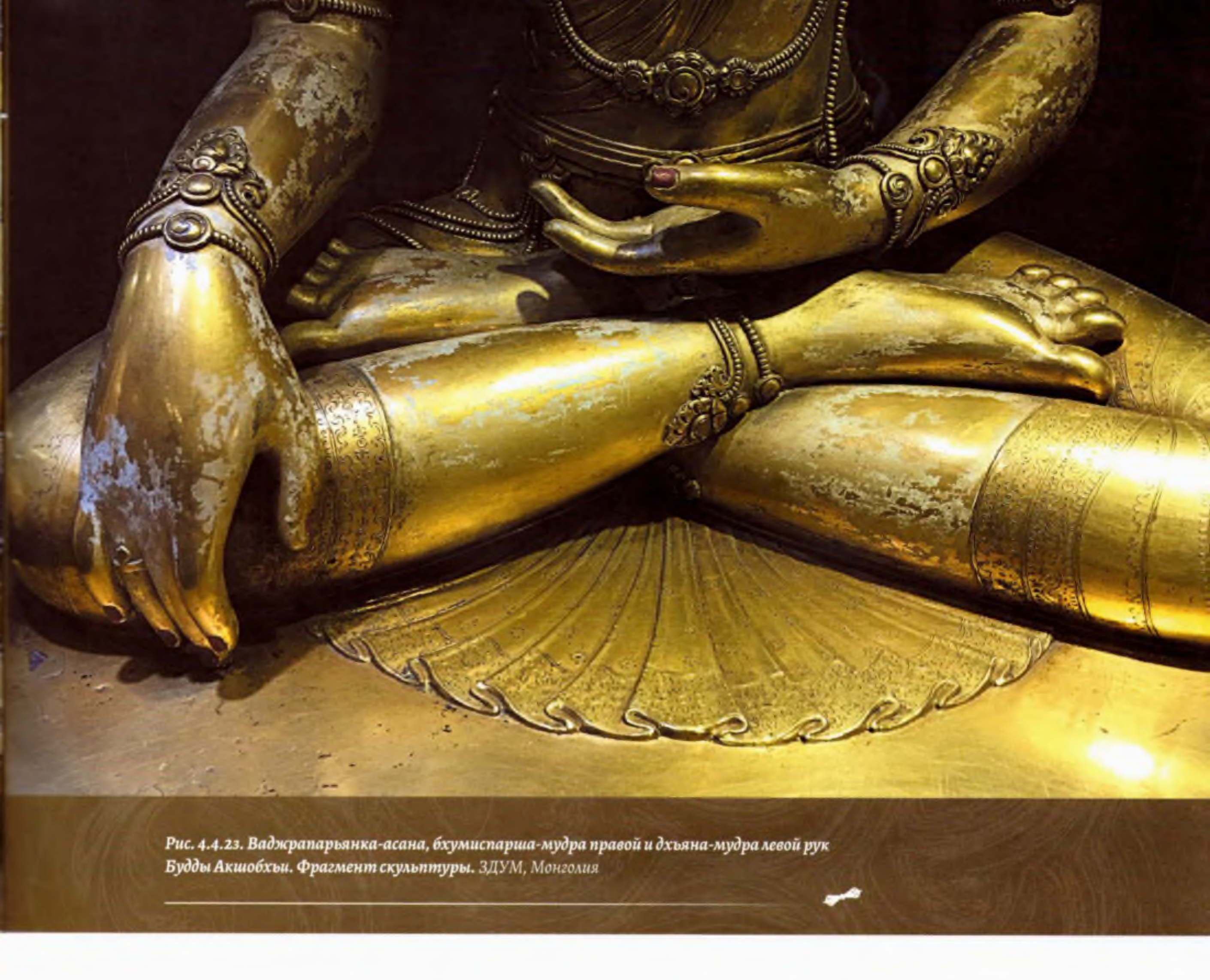


Рис. 4.4.2з. Ваджрапарьянка-асана, бхумиспарша-мудра правой и дхьяна-мудра левой рук Будды Акшобхьи. Фрагмент скульптуры. ЗДУМ, Монголия

пламенеющей драгоценности, обращенной острием вверх (рис. 4.4.2е). Ободок еще одного кольца виден также на безымянном пальце левой руки. Кроме утраты атрибута ваджра, скульптура претерпела механическое повреждение: на лбу, над левой бровью есть миндалевидная вмятина или срез металла.

Скульптура Будды Акшобхьи в Музее-храме Чойжин-ламы

Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Высота 35 см, диаметр постамента 20 см. Вес: 8720,0 гр. Скульптура особенна тем, что имеет инкрустации из полудрагоценных камней: бирюза, жемчуг, коралл, малахит, горный розовый хрусталь [Каталог 2015, с. 32–33]. Атрибут божества — ваджр сохранен (рис. 4.4.3а-б). Скульптура обладает почти всеми достоинствами работ Дзанабазара, но уровень ее исполнения несколько ниже, чем крупные аналоги. Моделированная Дзанабазаром скульптура изготовлена была, вероятно, его ближайшими учениками. Музей датирует изготовление XVII веком, но ее можно отнести к началу XVIII века, когда только зарождалась мода на инкрустирование скульптур, расцветшая в годы правления в Китае императора Хунли (Цаньлун, 1735–1795). Вполне возможно, что модель Дзанабазара была одним из предвестинков этой тенденции. Отметим богатей-



Рис. 4.4.3а. Скульптура Будды Акшобхьи моделировки Дзанабазара в Храме-музее Чойжин-ламы, Монголия. Нач. XVIII в. Бронза, литье, позолота, синий, черный, красный пигменты. Высота 35 см., диаметр лотоса 20 см., вес 8720,0 гр.



Рис. 4.4.3б. Будды Акшобхья моделировки Дзанабазара. Вид сзади

шее разнообразие форм и декораций, которые у Дзанабазара никогда не повторяются, при том, что, отлив основного тулова скульптур мог осуществлятся с базовой матрицы. Отметим, что у данного Акшобхьи нет колец на пальцах рук, и пальцы выглядят более тонкими и длинными, нежели у большого Акшобхьи в ЗДУМ. Корона и навершие на ушнише имеют более заостренные концы, что также отличает ее от работ Дзанабазара первого списка.

Скульптуры Акшобхьи в коллекции А. Алтангэрэла

Кроме описанных выше, скульптуры данного божества обнаруживаются в коллекциях частных владельцев. Например, в собрании известного монгольского коллекционера А. Алтангэрэла есть две заслуживающие внимания скульптуры Будды Акшобхьи. Большая скульптура божества опубликована в каталоге коллекции 2005 г. [ТМА, 2005] Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Высота 34,5 см. Диаметр лотосового трона 22,5 см, высота 5 см. Атрибут ваджр отсутствует, украшение драгоценность на ушнише утрачена (рис. 4.4.4а-в). Дно опечатано, вероятно, шунг или сокровищница сохранена, на донной крышке есть золоченая гравировка вишва-ваджры. Скульптура выставлялась в Пекине и в Париже, однако была неверно атрибутирована как скульптура Ратнасамбхавы[36]. Главный признак, по которому иконография Будды Акшобхьи отличается от Будды Ратнасамбхавы при

отсутствии атрибутов, — это мудра правой руки. Неколебимый изображается с мудрой, свидетельствующей о достижении просветления, подобно Будде Шакьямуни, в свое время твердо решивший, что не сдвинется с места, пока не достигнет результата.

Будда Акшобхья изображен в теле блаженства — самбхога-кайя, в соответствующей иконографии, то есть у него один лик, две руки, правая опущена на колено ладонью вниз и касается средним пальцем земли (санскр. *bhūmi sparśa mudrā*). Левая рука в жесте созерцания лежит на коленях ладонью вверх (санскр. *dhyāna mudrā*). Длинные, миндалевидные глаза открыты, взгляд направлен вперед, зрачки обозначены на черной роговице белыми кольцами. Точеный тонкий нос, маленькие пухлые губы бантиком, мягкий овал, округлые щеки, брови, расходящиеся от переносицы длинными стрелами, на лбу выпуклая урна. Высокая ушниша украшена узлом сплетенных волос и увенчана драгоценностью (драгоценность утрачена) на четырехлепестковом резном венчике. Две пряди волос спускаются по предплечьям, локоны рельефно обозначены шестью выпуклыми узелками. Корона пятичастная, ленты, удерживающие ее, задрапированы в виде вееров и служат визуальным продолжением короны, как бы создавая круговую защиту головы и шеи. На запястьях, предплечьях и лодыжках богатые, тяжелые браслеты. На длинных ушах свисают огромные серьги в форме пальметок с изображением пылающей драгоценности. Орнамент, украшающий лепестки короны и браслет на предплечьях, запястьях и щиколотках, состоит из одинаковых рогообразных элементов, традиционных для монгольской изобразительности.

Шелковый шарф перекинут через левое плечо, струится по спине и стекает с локтей на бедра. Дхоти обильно украшено гравировкой с цветочными венчиками, кольцами, полукольцами и спиралями. На бедрах пояс с гирляндой драгоценностей, в основе узора — цветочный венчик и круглые розетки с бисерным обрамлением. Кисти рук маленькие, пухлые, изящно вылеплены, с длинными гибкими пальцами и ногтями правильной формы. Средний палец левой руки чуть приподнят для удержания ваджра (атрибут утрачен). Ступни небольшие с выдающимся большим пальцем.

У Акшобхья роскошное шейное украшение, покрывающее всю атлетическую грудь наподобие боевой пелерины. Звенья огромного колье состоят из односложных цветочных венчиков, перемежающихся бусинами. В центре — 10-лепестковый венчик. Застежки от колье и жемчужного ожерелья на спине украшены шестью- и десятьюлепестковым венчиками. Есть также длинная жемчужная нить, свисающая через плечо на бедро, это пояс бодхисаттвы-йогина.

Скульптура Будды Акшобхьи малая

Латунь, литье, позолота, цветной пигмент. XVIII в. Высота 19 см, ширина постамента 13,5 см. У Акшобхьи тело молодого атлета с тонким поясом, широкими плечами и грудью, словно наполненной воздухом. Неколебимая сила и решимость будды передана не только в позе, но и в выражении лица. Скульптуре свойственна идеальная простота и лаконичность, типичные для стиля Дзанабазара.

Акшобхья представлен в облике физического проявления — нирманакайя (санскр. *nirmāṇa kāya*), сидит в ваджрной позе (санскр. *vajra paryaṅka āsana*). Согласно текстам, Будда Акшобхья появляется в сознании практикующего из синего слога ХУМ, распространяя свое сияние. Он синего цвета в красном монашеском одеянии. Правая рука в жесте касания земли (санскр. *bhūmi sparśa mudrā*), левая в жесте созерцания (санскр. *dhyāna mudrā*), одновременно удерживает ваджру в вертикальном положении. Глаза полуприкрыты, на лбу отчетливо выдается урна. Волосы на голове переда-

36 Что вполне могло произойти, т.к. в списках тантрических соответствий именно с Ратсамбхавой у Акшобхьи больше всего «смешений». Т.е. согласно «Гухья-самаджа-тантре», у Ратсамбхавы алмазная богиня — Мамаки, омрачение — гнев, злоба, алмазный элемент — вода. Тогда как по «Адвайя-ваджра-санграхе» все это свойственно Акшобхье [см.: Андросов, 2019, с. 315].



Рис. 4.4.4а. Скульптура Будды Акшобхьи. Бронза, литье, позолота, цветной пигмент. Начало XVIII в. Размеры: 34.5×22,5 см. *Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия. Общий вид. Фото С.С.*



Рис. 4.4.4б. Скульптура Будды Акшобхьи. Вид сзади. *Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия. Фото С.С.*

Рис. 4.4.4в. Скульптура Будды Акшобхьи. Донная крышка постамента с печатью. *Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия. Фото С.С.*



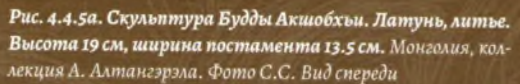


Рис. 4.4.5а. Скульптура Будды Акшобхьи. Латунь, литье. Высота 19 см, ширина постамента 13.5 см. *Монголия, коллекция А. Алтангэрэла. Фото С.С. Вид спереди*



Рис. 4.4.5б. Скульптура Будды Акшобхьи. XVIII в., *Монголия, коллекция А. Алтангэрэла. Фото С.С. Вид сзади*

ны крупными пупырышками и окрашены темно-синим пигментом, ушнишу венчает круглая драгоценность (рис. 4.4.6а-б).

Монашеская накидка (санскр. *uttarā sanga;* тиб. *bla gos;* монг. *орхимж*) прикрывает левое плечо и руку, правое плечо обнажено. Бортик одеяния украшен гравировкой с изображением растительного орнамента (цветы и волнистые линии), на спине свисает угол накидки, перекинутый через левое плечо, другой край виден спереди, он драпирован зигзагом на левом же плече. Край монашеской юбки, антаравасаки, лежит веером на лотосе, задрапирован симметричными складками. Лотосовый постамент подтреугольной формы, высокий, двойной, с асимметричными сдвоенными лепестками, как бы перетянутый в середине. Лепестки имеют традиционную для Дзанабазара форму чешуек кедровой шишки (монг. *самар дэлбэ*). Верхний и нижний край постамента окантованы жемчужной нитью. Основные элементы, создающие узор, — кольца, полукольца, спирали. Техника цельного литья данной скульптуры отличается от крупноформатных фигур Дзанабазара, однако соблюдены признаки его стиля.

Сокровищница — шунг (тиб. *gzung zhig*) сохранена. Гравированная печать в виде скрещенных ваджров, нацагдоржей (санскр. *viśva*

vajra; тиб. *sna tshogs rdo rje*) покрыта позолотой. Местами есть потертости — на тыльной стороне правой ладони темное пятнышко, на урне и волосистой части головы.

Особенности исполнения скульптур Акшобхьи из разных коллекций

Вышеописанные крупноразмерные скульптуры Акшобхьи изображают Будду в самбхога кайя (видеть будд в таком проявлении доступно лишь реализованным практикам — йогинам) с царственными украшениями бодхисаттв, как они пребывают в Чистых землях. Глиняные будды и малая литая фигурка в 19 см высотой являются изображениями Будды Акшобхьи в нирмана кайя, то есть в зримом облике его земных воплощений в монашеских одеяниях. Все они имеют замечательно единообразные антропологические пропорции и признаки, характерные для стиля Дзанабазара, — скрупулезное следование иконографическому канону буддийских божеств, точное следование описаниям божеств в садханах, округлость форм, чистоту силуэта, замкнутость линий, физиогномическое сходство. Однозначно можно сказать, что моделировка скульптур была выполнена самим Дзанабазаром. В то же время они замечательно различны во внешних деталях, а также по характеру и эмоциональному воздействию, качеству и тонкости обработки. Это свидетельствует о разной степени участия мастера в процессе изготовления скульптур. У всех будд разные лотосовые пьедесталы. Глиняные фигурки имеют постаменты подтреугольной формы без круговой обработки двойного лотоса. Инкрустированный Будда Акшобхья восседает на двойном лотосовом троне в форме барабана, перетянутого в середине. Два других, больших будды словно вырастают из круглой чаши цветка и предстают органичным продолжением цельнолитого лотоса. Различна техника золочения: у большого будды из ЗДУМ открытые участки тела божества покрыты золотом холодным способом и имеют матовую поверхность, украшения и одежды сверкают глянцем горячей позолоты, что на контрасте создает эффект живой человеческой кожи. Будда из ЗДУМ удивительно реалистичен и производит впечатление дышащего божества. Общая архитектоника и все элементы большого Акшобхьи из ЗДУМ мягкие, обтекаемые, форма короны с навершием ушниши имеет форму монгольской национальной шапочки тоорцог[37].

Акшобхья из частной коллекции А. Алтангэрэла, в отличие от двух других образов из ЗДУМ и ЧЛСМ, выглядит более воинственно, выражение лица у него несколько холодное и отчужденное. Тем самым он воплощает качества Ваджра-Херуки, т.е. Алмазного воина-героя, это один из эпитетов Будды Акшобхьи. Корона и ее ленты образуют как бы ореол вокруг головы божества до самых плеч, сливаются с большими серьгами в ушах и ожерельем на груди и образуют сплошную защиту наподобие древних воинских лат. В этом состоит наиболее важная особенность данного Будды Акшобхьи — необычно большое ожерелье придает божеству яркий героический характер. Как видим, есть ряд малоизвестных скульптур Дзанабазара, которые хранятся в частных собраниях коллекционеров, а также фондах разных музеев. Как правило, Дзанабазар никогда не делал точных копий своих работ, каждое его изделие имело свои неповторимые особенности и характер. Единство художественного стиля, сохранение традиционной кочевнической эстетики, как-то предпочтение округлых форм и замкнутых линий, зооморфность орнаментальных и декоративных элементов в буддийских скульптурах создают неповторимый почерк великого мастера, их особенные лики не оставляют сомнений в том, что моделировка скульптур была осуществлена самим Дзанабазаром, но различна доля его участия в процессе изготовления. Так, для изготовления глиняных фигур обязательным для художника было изготовление деревянной матрицы, с которой получали оттиски. Литые скульптуры крупного размера из Музея изобразительных искусств в г. Улан-Баторе выполнены полностью самим Дзанабазаром в 1683 году (это известно из письменных источников), они относятся к первому списку его произведений. Большая скульптура Акшобхьи из коллекции А. Алтангэрэла, вероятно, выполнена не-

много позже, на рубеже XVII–XVIII веков, с участием его ближайших учеников. То же самое можно сказать о малой скульптуре Будды Акшобхьи, которая могла быть исполнена гораздо позже, в начале XVIII века.

Будда Ратнасамбхава: щедрость как противоядие гордыни

Ратнасамхава (санскр. *ratnasambhava;* тиб. *rin chen 'byung gnas;* монг. *Ринченжунай, Раднасамбава, Эрдэни усгэгч*) — рожденный драгоценностью, или источник драгоценностей. Он является главой буддового Ратна семейства, и изображение драгоценности, исполняющей желания (чиндамани), стало символом его рода. Позиция Ратнсамбхавы на мандале — юг, и он всегда обращен лицом к югу. Его женская ипостась — Ваджрадхатвишвари, основной ботхисаттва — Кшитигарбха или Ратнапани, элемент — земля, вахана — лошадь или пара львов. Он представляет космический элемент чувствования (ведана), соотносится с сезоном весны и временем суток — последними четвертями дня и ночи, то есть предрассветными и вечерними сумерками. Согласно тексту «Ниспанайогавали», Ратнасамбхава может иметь многорукие формы [Bhattacharya, 1958, p. 73–74]. Земным воплощением татхагаты Ратнасамбхавы считают Будду Кашьяпу, который был до эпохи Будды Шакьямуни.

Согласно «Тибетской книге мертвых», после смерти человеку в состоянии бардо Ратнасамбхава появляется после Будды Акшобхьи, на третий день. В «Адхвайясанграха тантре» говорится, что Ратнасамбхава возникает из желтого слога ТРАМ на солнечном диске, на южном лепестке лотоса. У него тело желтого цвета. Левая рука Ратнасамбхавы покоится на бедре, ладонь разврнута вверх и поддерживает драгоценность, исполняющую желания (санскр. cintā maṇi, монг. зэндэмэни, чиндмань). Его правая рука разврнута у колена ладонью наружу в варада-мудре (санскр. *varada mudrā*), жесте даяния блага, что символизирует щедрость. Основная функция Будды Ратнасамбхавы — трансформация негативного проявления гордыни (санскр. *māna*) в Равностную мудрость. Страстное желание расширить свое влияние, чтобы все признавали вашу важность, после очищения преобразуется в мудрость, дарующую истинную драгоценность, превращается в творческую готовность создавать прекрасные вещи, обогащая мир вокруг себя. От Будды Ратнасамбхавы эманируют такие божества богатства, как Джамбала и Васудхара.

Будда Ратнасабхава в Музее-храме Чойжин-ламы

Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Размеры: 70×45 см. Вес: 55740 гр. Инв. № О 42.62. Эта большая скульптура Ратнасамбхавы входит в комплект Пяти Великих Татхагат, четыре из которых выставлены в ЗДУМ. Как и все остальные работы мастера, она имеет свои отличительные особенности: в ее короне содержится главный символ семейства Ратны (от санскр. *ratna — драгоценность*) — Чиндамани с тремя глазками, центральное украшение короны[38]. Она расположена над устрашающей мордой Киртимукхи (санскр. *kīrtimukha — лик величия*), которая обычно выступает хранителем входов в храм (рис. 4.4.6а-б).

В отличие от остальных четырех татхагат, у скульптуры Ратнасамбхавы утрачен атрибут — драгоценность, которая должна лежать на левой ладони божества в мудре медитации (санскр. *dhyani mudrā*), отломлено навершие ушниши, обычно имеющее фор-

37 Тоорцог — букв. цветочный венчик, так называется круглая монгольская шапочка с четырьмя отворотами, напоминающая форму цветка.

38 Чиндамани (санскр. *cintā maṇi;* тиб. *yid bzhin norbu;* монг. *зэндэмэни*) — магический камень, исполняющий желания. Считается, что был поднят со дна моря и поднесен в дар Будде от царя нагов, хранителей подземных сокровищ. В дальневосточном буддизме его называют «пламенеющей драгоценностью» и изображают в виде крупной жемчужины. Это атрибут ботхисаттв Авалокитешвары и Кшитигарбхи. Появление чиндамани в тибетском буддизме описывается как чудесное падение с небес на крышу дворца царя Тибета Лхатхотхори (V в.) камня с начертанными слогами мани: «ом мани пад ме хум». Изображается в каплевидной форме с глазком в верхней части, обычно на спине лошади, символизирующей витальную и духовную силу человека (тиб. rlung rta) [DDB http://www.buddhism-dict.net/ddb/indexes/term-sa.html; Beer, 1999].



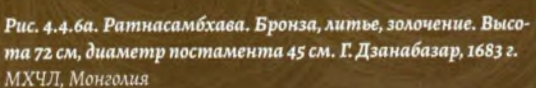


Рис. 4.4.6а. Ратнасамбхава. Бронза, литье, золочение. Высота 72 см, диаметр постамента 45 см. Г. Дзанабазар, 1683 г. МХЧЛ, Монголия



Рис. 4.4.6б. Ратнасамбхава. МХЧЛ. Вид слева

му пламенеющей драгоценности. Также повреждена нижняя часть левого колена.

Будда Амитабха: различение как противоядие пристрастия

Будда Амитабха (санскр. *amitābha; тиб. 'od dpag-med;* монг. *Абида бурхан*) значит «Беспредельно сияющий» или «Безграничный свет». Из всех Пяти татхагат Будда Амитабха — самый широко почитаемый в странах буддийского мира, в том числе в буддизме Махаяны и Ваджраяны. Он популярен и у монголов, является владыкой западного рая Сукхавати (санскр. *sukhāvatī;* тиб. *bde ba chan;* монг. *Деваажин орон*), попасть куда после смерти мечтают большинство верующих, с этим связана практика переноса сознания пхова (тиб. *pho ba*) в Чистые земли Будды Амитабхи. На мандале он занимает соответственно западный сектор.

Он возникает из красного слога ХРИ, который соответствует аспекту речи. Восседает в ваджрной позе, его руки сложены на коленях в жесте медитации (санскр. *dhyani mudrā*). Буддовый род, который он возглавляет, называется Падма — лотос, поэтому символом семейства является цветок лотоса. Его цвет — красный. Вахана — павлин, который



Рис. 4.4.66. Мудра Ратнасамбхавы. Размеры: 72×45 см. Фрагмент скульптуры.
МХЧЛ, Монголия Фото С.С.

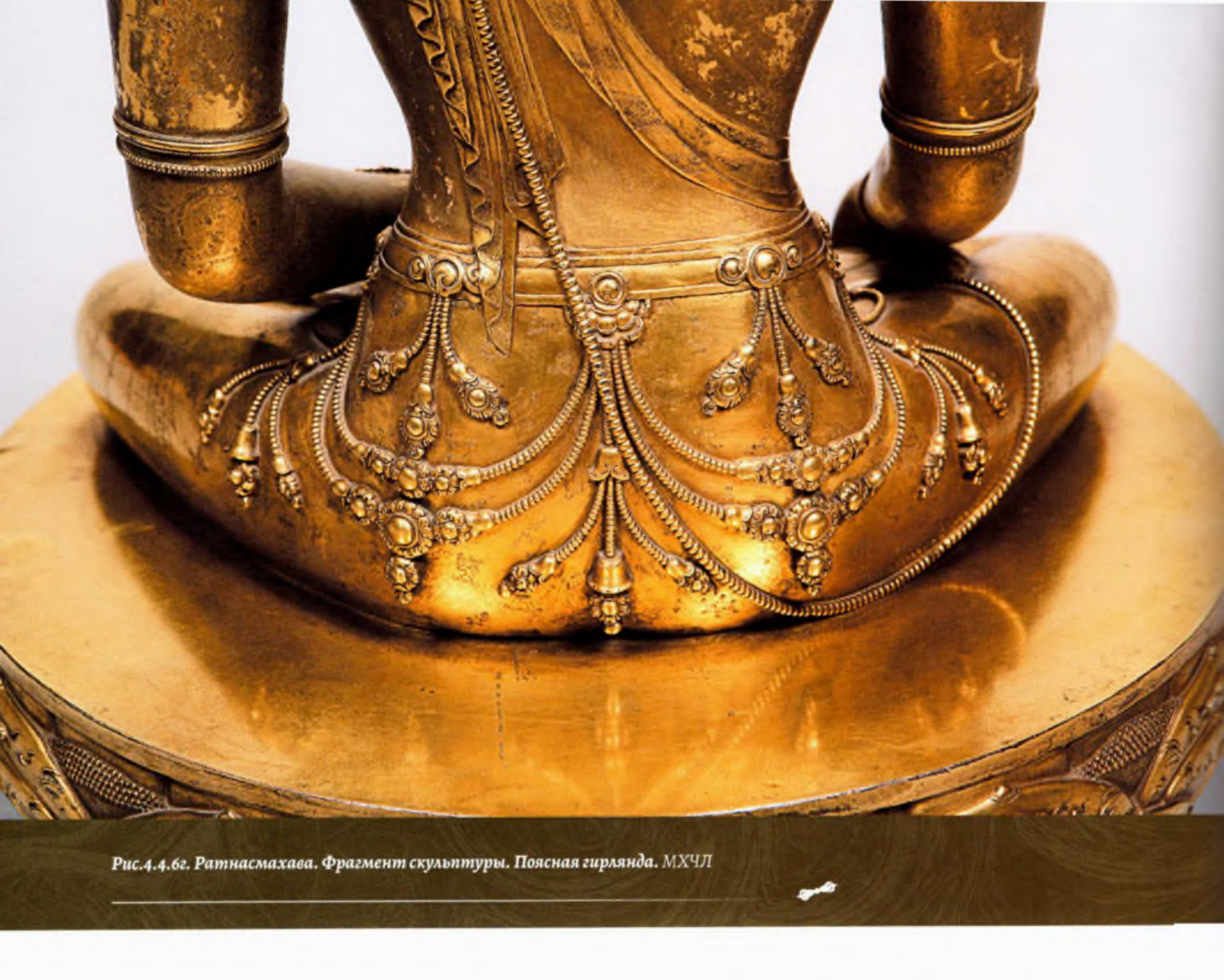


Рис.4.4.6г. Ратнасмахава. Фрагмент скульптуры. Поясная гирлянда. МХЧЛ

символизирует то, что страдания он отметает, словно павлин, которому не страшен яд. Его женская ипостась — богиня Пандара, основной бодхисаттва — Падмапани Авалокитешвара. Элемент — огонь [Shakya, 1994, p. 54–55].

Первая сутра, в которой упоминается Амитабха, — «Пратьютпанна сутры» (санскр. *pratyutpanna sutra*) в переводе на китайский язык Перевел ее в 179 г. Локакшема, монах из Центральной Азии (Кушанского царства). В ней Шакьямуни объясняет, что, практикуя медитацию созерцания, можно узреть Амитабху и всех других Будд. Одно из первых упоминаний об Амитабхе принадлежит махаянскому философу Нагарджуне (II–III вв.) в его «Дружественном послании». Будда Амитабха особенно почитается в Японии и Китае, где возникло течение Амидаизм, главными текстами культа являются «Сукхавати вьюха» (Описание Страны счастья) и «Амитаюс дхьяна сутра» (Сутра созерцания Амитаюса) [Андросов, с. 607][39].

Всемирно известна гигантская скульптура Амитабхи в Камакуре (Дайбуцу), Япония, которая считалась самым большим в мире монументом Будды под открытым небом. Останки самого раннего изображения Амитабхи восходят к II в. н. э. Сохранилась надпись на основании изваяния в Говиндо-Нагаре, хранящегося в музее Матхура Индии. Скульптуру Амитабхи возвела купеческая семья в «28-м году правления Хувишки», т.е. во второй половине II в., в период Кушанской империи.

История становления Амитабхи говорит о том, что он был бодхисаттвой по имени Бхикшу Дхармакара. Он дал обеты создать обитель неограниченного счастья, куда могли переправиться живые существа, декламирующие его имя. На основе этих обетов любое живое существо, обладающее верой, прилежно совершающее обеты и практики, будет принято им и возродится в чистой земле безграничного блаженства Сукхавади.

Из Амитабхи эманируют такие божества, как Амитаюс, Хаягрива, Курукулла, Брикхути и некоторые формы богини Тары. В бардо дхарматы, согласно «Тибетской книге мертвых», Амитабха является после Будды Ратнасамбхавы, на четвертый день. Негативные накопления, связанные с ним, — жадность (санскр. *rāga*). Главная функция Амитабхи как одного из Пяти татхагат — трансформация невежественного состояния, которому присущи соблазн к материальным вещам и склонность к накопительству. Мудрость, возникающая после освобождения из-под власти эго и жадности, называется Мудростью различающего осознания.

Буддовое семейство Лотоса (санскр. *padma*) получило влиятельную роль в истории буддизма Ваджраяны и взаимоотношений Тибета и Монголии. Далай-ламы считаются земным воплощением ботхисаттвы Авалокитешвары, а Панчен-ламы — проявлением самого Будды Амитабхи. Таким образом, Дзанабазар через своего коренного учителя Панчен-ламу IV Лобсан Чойки Гьялцена (тиб. *blo bzang chos kyi rgyal mtshan;* 1570-1662) тесно связан с семейством Амитабхи. Возможно, в связи с этим великий скульптор создал немало образов Будды Амитаюса (санскр. *amitāyus тиб. tshe dpag med;* монг. *Аюш бурхан* — букв. *Беспредельная жизнь*). Амитаюс — это одна из форм проявления Амитабхи, божества, дарующего долголетие.

Скульптура Будды Амитабхи в ЗДУМ

Бронза, литье, золочение горячим и холодным способом, цветной пигмент. Размеры 70,5×45,5 см. Вес: 52250 гр. Инв. № 69.43.71. 72-642.

Большой Амитабха из комплекта Пяти Дхъяни Будд также имеет свои индивидуальные особенности. В частности, украшением края антаравасаки служит орнамент, составленный из цветов лотоса в боковой проекции, и вторая полоса — из цветов лотоса в прямой проекции (сверху), так отражается символ лотосового семейства Амитабхи — *Падма*, цветок лотоса.

Украшением полотна антаравасаки сзади также служат изображения букетов крупных лотосов. Волосы спущены пятью прядями по бокам, по две пряди спускаются по рукам волнообразными змейками и по три свернуты колечками на плечах. Палантин (монг. *орхимч*) переброшен узкой лентой через левое плечо, образуя петлю на груди, а на спине свисает двумя драпированными зигзагами до талии. Колье небольшое, подвески составлены так, что образуют треугольник, обращенный вершиной вниз. Колец на руках рассмотреть не удается, так как ладони сложены в мудре медитации (рис. 4.4.7).

Изображения Будды Амитабхи в стиле Дзанбазара одни из самых многочисленных. Это объяснимо не только тем, что глава links кармового семейства был близок для Дзанабазара через его наставника, Панчен-ламу, но также популярностью культа Сукхавади (тиб. *bde ba chen;* монг. *Дэважин орон / Абидын шангад*), западного рая, местопребывания Амитабхи, куда стремяться попасть верующие после смерти. Некоторые состоятельные монастыри строят специальные храмы с макетами священной обители Будды Амитабхи. Прекрасная скульптура Амитабхи в проявлении нирманакайи работы Дзанабазара есть в Музее Востока (ГМВ) в Москве. Будда изображен в монашеском одеянии, восседающим на круглом лотосом троне. Скульптура находится в постоянной экспозиции в Зале Монголии, но к сожалению, имеет повреждения на лицевой и других частях.

39 Доступно на эл. ресурсе: https://bigenc.ru/religious_studies/text/1818448.



Рис. 4.4.7а. ***Скульптура Будды Амитабхи. Бронза, литье, золочение, гравировка. Г. Дзанабазар, 1683 г.*** ЗДУМ, Монголия



Рис. 4.4.7б. ***Скульптура Будды Амитабхи. Г. Дзанабазар, 1683 г.*** ЗДУМ, Монголия. *Вид со спины*

Будда Амокхасиддхи: Противоядие Зависти

Амокхасиддхи (санскр. *amoghasiddhi;* тиб. *don yod grub pa;* монг. *Дондуб /Үйл бүтээгч/Амогашиди* — букв. *Успешное достижение*) является главой семейства Карма. В одиночной форме, как дхъяни будда, Амогасиддхи сидит в медитативной позе на лотосовом троне, его правая рука сложена у груди в жесте защиты и бесстрашия (санскр. *abhaya mudrā*): ладонь развернута наружу, пальцы выпрямлены. Левая рука покоится на бедре с развернутой вверх ладонью, на которой находится атрибут — скрещенные ваджры (санскр. *visva vajra;* тиб. *rna tshogs rdo rje*). Тело Амогасиддхи изображают зеленого цвета. Зеленый — цвет скандхи склонностей (санскр. *saṃskāra;* тиб. *'du byed* — сформированный опыт), это цвет зависти (санскр. *irshya*). В чистом измерении зависть трансформируется в Мудрость, устраняющую препятствия. Будда Амогхасиддхи дарует настойчивость, упорство, необходимые для успеха во всех йогах, а также способность безошибочного распознавания последствий правильного действия. Его элемент — воздух. Он связан с сезоном зимы. Обитель Будды Амогхасиддхи находится на севере и называется Чистая земля Совершенства просветленных действий (тиб. *las rab rdzogs pa byang phyogs 'i zhing khams / las rab rdzogs pa*). Его главные спутники — бодхисаттвы



Рис. 4.4.7г. Убранство волос Будды Амитабхи. Фрагмент скульптуры, вид со спины. *Фото С.С.*

Ваджрапани и Сарванирварана Вишкамбхин. От Амогхасиддхи происходят такие богини, как Кхадиравани Тара, Арья Тара, Махамаюри и Парнашавари. В бардо дхармата (тиб. *chos nyid bar do*) Амогасиддхи является после Будды Амитабхи, на пятый день.

Скульптура Будды Амогхасиддхи в ЗДУМ

Бронза, литье, золочение горячее и холодное, цветной пигмент. Высота: 70 см, диаметр: 45,5 см. Вес: 57 400 г. Инв. № 69.43.68. Скульптура из группы Пяти Дьяни Будд (или Пяти Великих Татхагат). Глава семейства Карма. В орнаментации скульптуры Будды Амокхасиддхи, как и у остальных дхьяни будд Дзанабазара, присутствуют опознавательные знаки семейства, в данном случае, семейства Карма — изображения скрещенных ваджров, вишваваджры или нацогдоржа. Им украшен край антаравасаки, это хорошо видно спереди на коленях, гравировка второго ряда образована из цветочных венчиков в кругах их стеблей (рис. 4.4.8г). Сзади полотно ткани антаравасаки имеет крестообразный рисунок, также напоминающий вишваваджру. Волосы на ушнише скрепляет заколка с украшением в виде вишваваджры (рис. 4.4.9в). Колье на груди Амогхасиддхи имеет вставку с прямоугольным (знак воздуха) кулоном. А колечко на безымянном пальце правой руки в жесте защиты и бесстрашия *(абхайя-мудра)* имеет вставку в виде цветка пиона. В отличие от остальных дхъ-



Рис. 4.4.7в. Скульптура Будды Амитабхи. Латунь, литье, позолота, гравировка. ЗДУМ, Монголия. Фрагмент. Ваджрная асана и дхъяни мудра (санскр. vajraparyaṅkāsana; dhyani mudrā) Амитабхи. Фото С.С.

яни будд у Акшобхъи на плечи спускаются вместо пяти по три локона, и они лежат волнами без колец. Левая рука в дхьяни-мудре лежит на коленях ладонью вверх, при этом видны следы соединения большого пальца с остальной ладонью, что также свидетельствует о раздельном изготовлении деталей скульптуры.

Будда Вайрочана: ведение как противоядие невежества

Будда Вайрочана (санскр. *vairocana;* тиб. *rnam par snang mdzad;* монг. *Бирузана / Нанзад бурхан/ Маш гийгүүлэн зохиогч*). Его имя означает Сияющий или Лучезарный свет, который проникает во все уголки мироздания. Его семейство называется Будда или Татхагата, и он соединяет в себе сущность всех будд и воплощает собой естественное, первозданное состояние всеведущего и вездесущего сознания. Его считают как первым, так и последним из Пяти Татхагат. Род Будда является основой всей мандалы, он находится в центре либо на востоке, и из него рождаются остальные четыре рода. Функция Вайрочаны — преобразование невежества и заблуждений в беспредельную Всепроникающую мудрость. Вайрочана также считается универсальным аспектом исторического Будды Гаутамы.



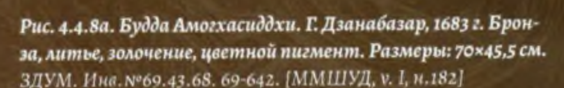


Рис. 4.4.8а. Будда Амогхасиддхи. Г. Дзанабазар, 1683 г. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Размеры: 70×45,5 см. ЗДУМ. *Инв.*№69.43.68. 69-642. [ММШУД, v. I, н.182]



Рис. 4.4.8б. Будда Амогхасиддхи. Вид со спины. ЗДУМ

Тело Вайрочаны белого цвета, его руки на груди сложены в мудре *поворота колеса учения* (санскр. *dharmacakra pravartana*) — на уровне груди ладонями друг к другу. Этим жестом он являет миру имманентное от природы, сердечное знание (дхармадхату), олицетворяя всю учительскую деятельность Будды Шакьямуни и всех будд всего пространства и всех времен. Иногда вместо мудры его руки могут держать атрибут — дхармачакру с восемью спицами, это знак семейства, которое является также символом самого буддийского учения, благородного восьмеричного пути.

Согласно тексту «Адвайяваджра самграха тантры» белый Вайрочана возникает из белого слога ОМ на лунном диске, на восточном лепестке лотоса. Его основная мудра — просветления (санкр. *bodhyangi mudrā*). Его вахана — лев либо дракон [Bhattacharyya, 1958, с. 53]. Из Вайрочаны происходят многие широко почитаемые богини: Ушнишавиджайя (санскр. *ushnisha vijaya;* монг. *Жугдорнамжалмаа*), Маричи (санскр. *marichi;* тиб. *'od gser chan ma;* монг. *Осерчанмаа*), Ситатапатра (санскр. *sitatapatra;* тиб. *bdug kar rgyal mo;* монг. *Цагаан шихурт*), Ваджраварахи (санскр. *vajravarahi;* тиб. *rdo rje dpag ma;* монг. *Доржпагмаа*).

В аспекте элементов Вайрочане соответствует пространство и белый цвет спокойствия и чистоты. Беспредельное космическое пространство и бездонное небо — символы



Рис. 4.4.8в. **Ушниша Будды Амогхасиддхи украшена знаком вишваваджры — символом семейства Карма. Фрагмент скульптуры.** ЗДУМ, Монголия. Фото С.С. (вверху)

Рис. 4.4.8д. **Фрагмент скульптуры Амогхасиддхи. Полуоборот сзади. Роскошная поясная гирлянда одно из царственных украшений бодхисаттв. Контраст горячего глянца с матовой холодной позолотой дает эффект живой человеческой кожи.** ЗДУМ. (справа)

сознания в его естественном состоянии, сознания открытого, ясного и светозарного. Основная функция Вайрочаны — трансформация невежества (санскр. *avidyā*) в мудрость, постигающую пустоту. Праджня Вайрочаны — Ваджра-дхатешвари, или Белая Тара, символизирующая мудрость Пробуждения от сна неведения. Обитель Будды Вайрочаны — рай Акаништха (санскр. *akaniṣṭha*, тиб. *'og min*, *что значит Небеса вечной юности или Наивысшие небеса*).

Вайрочана особенно почитается в дальневосточном буддизме. Махавайрочана сутра или, точнее, тантра (санскр. *mahāvairocana abhisaṃbodhi vikurvita adhiṣṭhāna tantra*) известна в Китае с VII в. Этот текст стал одним из двух основных источников японской школы Шингон, ее основателем был знаменитый монах Кукай (774–835), привезший тексты из танского Китая. Согласно традиции Шингон, Будда Вайрочана присутствует во всем сущем как

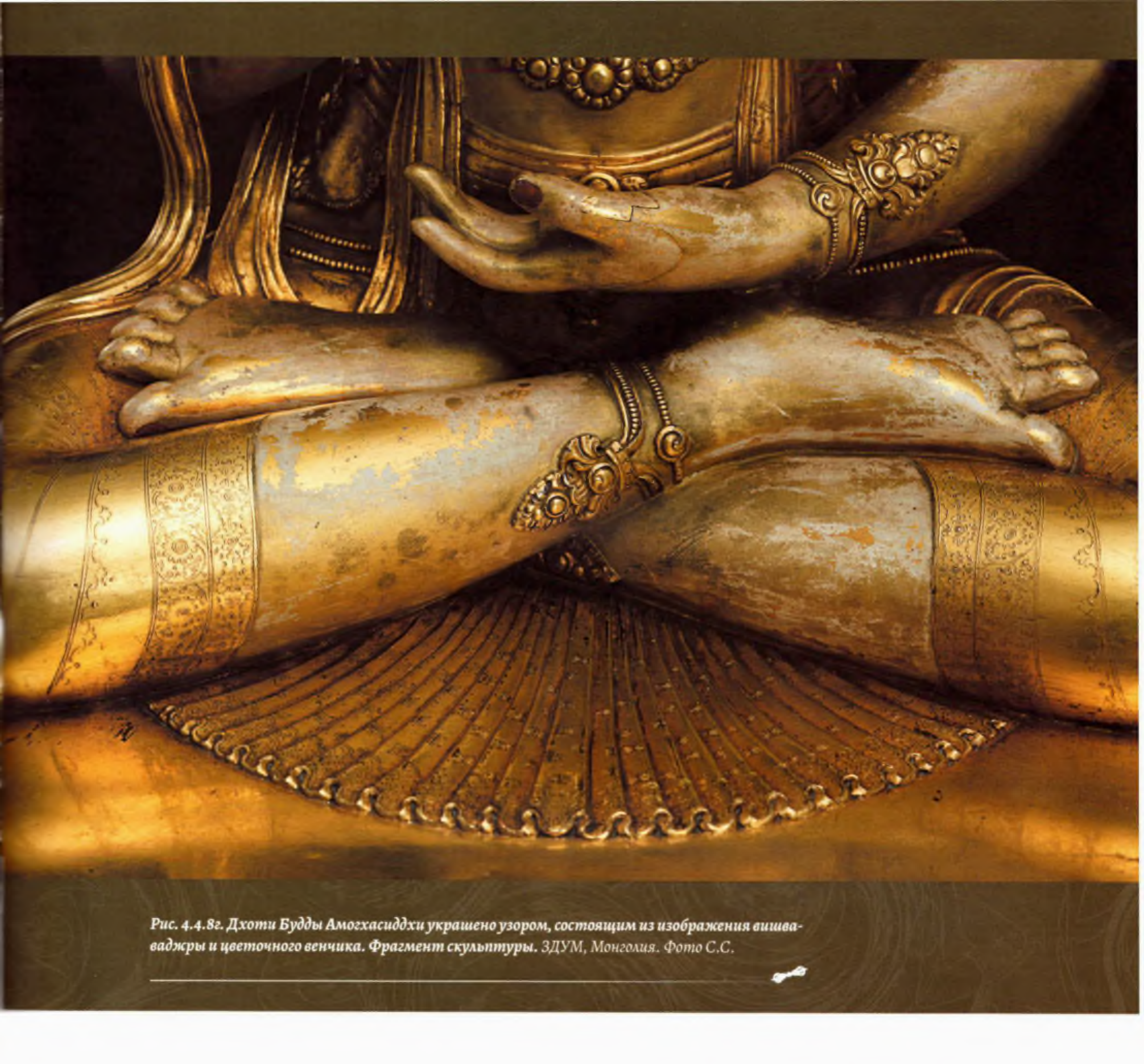


Рис. 4.4.8г. Дхоти Будды Амогхасиддхи украшено узором, состоящим из изображения вишваваджры и цветочного венчика. Фрагмент скульптуры. *ЗДУМ, Монголия. Фото С.С.*

природная сущность, цель практикующего — реализовать свою истинную природу, которая идентична с Вайрочаной. Будда Вайрочана ассоциируется с шуньятой, т.е. потенциальной пустотой, и поэтому он считается Ади-буддой [History of Shingon school see: http://www.shingon.org/history].

Одно из самых ранних изображений Вайрочаны находится в пещерах Лунмэнь, знаменитом комплексе буддийских пещерных храмов в китайской провинции Хэнань, которые датируются с периода династии Северная Вэй (конец V в.) до эпохи династии Тан (VII–IX вв.). Эманацией Вайрочаны является бодхисаттва Самантабхадра. Земным проявлением Вайрочаны считают Будду Кракучандху, это первый из четырех будд прошлого (после него были Будды Канакамуни, Кашьяпа, Шакьямуни).

В Монголии и Бурятии часто встречаются тексты и изображения Вайрочаны с четырьмя ликами (Сарвавид Вайрочана), смотрящи-



Рис. 4.4.9а. Будда Вайрочана. Г. Дзанабазар, 1683 г. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. 71,5×45,5 см. ЗДУМ [ММШУД, v. I, н.180]

Рис.4.4.9б. Будда Вайрочана. Вид полуоборот

ми в разные стороны. В этом случае он воплощает в себе аспекты всех Дхъяни будд. Сарвавид Вайрочана изображается с двумя или восемью руками; в руках он держит дхармачакру, ваджру, четки, стрелу, лук. До репрессий 30-х годов XX века в Янгажинском дацане Бурятии была создана полная мандала Сарвавид-Вайрочаны. Кстати, в то время настоятелем монастыря служил ныне знаменитый Хамбо-лама Даши Доржо Этигэлов[40]. Сейчас около сорока из оригинальных скульптур мандалы Гунриг (тиб. *kun rig rnam par snang mdzad*) работы легендарного бурятского мастера Санжи-Цыбика Цыбикова (1877–1934) находятся в Музее истории Республики Бурятия. Скульптурная композиция признана историческим памятником федерального значения.

Скульптура Татхагата Будды Вайрочаны в ЗДУМ

Бронза, литье, золочение горяим и холодным способом, цветной пигмент. Высота: 71,5 см, диаметр: 45,5 см. Вес: 62 900 г. Инв. № 69.43.69.

У большой бронзовой скульптуры Будды Вайрочаны в ЗДУМ есть общие черты, свойственные всем пятерым из данной группы. Это раздельное литье, ювелирная обработка деталей, специфичное украшение на ушнише, напоминающее скобы боевого средне-



Рис.4.4.9в. Будда Вайрочана. Вид со спины *(вверху);*

Рис. 4.4.9г. Гравировка по краю антаравасаки Будды Вайрочаны с символом семейства — дхармачакрой. *Фото С. С. (справа)*

векового монгольского шлема, тончайшая накидка на спине образует подобие защитной пелерины, характерной детали одежды монгольской средневековой знати, диадема с лентами и колье создают круговую защиту головы и шеи; волосы имеют боковые пряди, также напоминающие прическу монголов XIII–XIV вв (рис. 4.4.9).

Но полные комплекты ботхисаттвовских украшений, несмотря на сходство силуэтов, имеют индивидуальные структуру, рисунок и гравировку, которые не повторяются у других божеств. Отметим те признаки, которые являются специфическими именно для данного произведения. В частности, бордюр антаравасаки Вайрочаны окаймляет узор из дхармачакры с восемью спицами — символа семейства Будды (рис. 4.4.9в).

Расположение пальцев рук: большой и средний пальцы обеих рук соединены и образуют кольца, остальные присогнуты, левая ладонь расположена ребром к себе, правая повернута ладонью от себя, поднятый вверх указательный палец левой руки входит в кольцо правой руки. На указательном пальце левой руки видны следы сложного соединения, что говорит об отдельном литье некото-

40 Нетленное тело которого стало центром притяжения буддистов-паломников всех монгольских народов и российских буддистов, ныне пребывает в Иволгинском дацане Бурятии.



Рис. 4.4.9д. Диадема Будды Вайрочаны. Фрагмент скульптуры Вайрочаны в ЗДУМ. *Фото С.С.*

рых деталей скульптуры. На безымянных пальцах обеих рук есть кольца с круглыми вставками. Узор, гравированный по краю антаравасаки, составлен из главного символа семейства Будды Вайрочаны — изображения дхармачакры с восемью спицами, а также цветочного орнамента (рис. 4.4.9г). В основании короны присутствует прямоугольная вставка (знак пространства, соответствующего Будде Вайрочане). В целом у Вайрочаны все украшения декорированы несколько богаче, чем у остальных татхагат данного скульптурного комплекса. Особенно выделяется колье, которое полностью покрывает грудь божества. Поясное украшение представляет собой густую сеть цветочно-жемчужной гирлянды. Палантин, или уттара-васака (монг. *орхимч*), накинут на плечи и сзади выглядит как пелерина, а спереди симметрично стекает узкими лентами, ложась через локтевые сгибы, скользя по бедрам, касается уголочками драпированных концов поверхности трона.

Для Дзанабазара свойственно точное соблюдение иконографии божеств и скрупулезная передача не только признаков буддовости, но сущности, которая заключена в данных признаках. О канонической пропорциональности, соразмерности всех элементов композиции можно говорить бесконечно. О педантичном соблюдении иконографических пропорций Дзанабаза-

ром в изображениях буддийских божеств пишет известный монгольский художник, священнослужитель Пурэвбат-лама, в своем фундаментальном трехтомном сочинении он дает подробный разбор иконографических сеток для божеств разных рангов и показывает пропорции скульптур Дзанабазара [Пурэвбат, 2016].

Округлость и цельность форм, замкнутость контуров и всех линий — это характерные признаки его художественного стиля, которые мастер удивительным образом сумел унаследовать из искусства монгольских кочевников и внедрить его в буддийскую изобразительность. Классическая буддийская скульптура Индии, Непала, Гандхары, Тибета предназначалась для стационарных алтарей, специальных статичных ниш, их видели только спереди, часто они являлись скорее глубокими барельефами, чем скульптурами в полном смысле. Скульптуры зрелого Дзанабазара созданы для кругового обозрения, и фигуры, и постаменты их одинаково тщательно обработаны не только спереди, но и с боков и со спины. Полноценная трехмерная объемность всех деталей достигалась, очевидно, путем их отдельного изготовления, отливки, шлифовки, и уже затем большая скульптура собиралась. Похоже, что даже украшения — короны, ожерелья, гирлянды на поясе надевались уже готовыми на готовую скульптуру. Например, массивные браслеты на предплечьях скрывают под собой места соединений частей рук. На некоторых скульптурах можно различить следы соединения в районе талии, под ожерельями, поясной гирляндой, на пальцах рук. Нужно понимать, насколько точными должны быть расчеты, чтобы сочленения соединились так, чтобы готовое изделие выглядело как цельнолитое. Именно поэтому ботхисаттвовские украшения так реалистичны: они не изображают свисание, а действительно свисают на телах божеств от собственной тяжести. Огромный вес изделий (70-сантиметровые татхагаты весят по 50–60 кг.) свидетельствует о том, что отливка не была тонкостенной, но использовался самобытный монгольский способ литья с применением болванок из мешков, плотно набитых песком. Толстый слой пластичного, металлического сплава позволял буквально вытачивать желаемую форму, отсекая лишнее для достижения идеальной степени всесторонней округлости.

На первый взгляд скульптурные образа Пяти дхьяни будд создают впечатление однотипности лиц, украшений деталей. Ведь в действительности канонические характеристики просветленных существ строго прописаны и не имеют индивидуальных черт, кроме символики жестов рук, атрибутов, а также цвета, который в золоченой скульптуре не играет различительной роли. Однако каждый из самбхогакайя татхагат Дзанабазара неповторим, элементы его одеяний, декораций детально продуманы в соответствии с функциональными качествами Будд Пяти родов. В частности, тончайший гравированный узор, украшающий нижнее одеяние (*антаравасака*), содержит символику соответствующего семейства. У Вайрочаны мы видим на бордюре антаравасаки узор из знака дхармачакры, у Акшобхьи — из одиночных ваджров, словно нанизанных на нить, у Ратнасамбхавы — из чинтамани, у Амитабхи — двойной ряд пышных цветов лотоса, у Амогхасиддхи — из вишваваджров. Более того, кроме узора на бордюре ткани, само полотно антаравасаки также содержит отсылку к символике семейств. Например, у Акшобхьи это простой лаконичный венчик, у Амогхасиддхи ткань антаравасаки украшена крестообразным мелким рисунком, который напоминает о скрещенных ваджрах, у Амитабхи — цветущий лотос, а у Вайрочаны — целый лотосовый букет (рис. 4.4.10).

Неколебимость характера Будды Акшобхьи подчеркивает лаконичность его украшений, даже рисунок на ткани его антаравасаки самый скромный — простые круглые розетки без веточек и листочков и волны (элемент воды, соответственно). Чехол на ушнише Акшобхьи также не нагружен декоративными деталями. В то же время у Амокхасиддхи чехол на ушнише украшен заколкой из крупного вишваваджра, а у Амитабхи — жемчужной гирляндой и цветочными розетками с подвесками. Различны и поясные украшения. Как следовало ожидать, самая роскошная и богатая поясная гирлянда у Вайрочаны,

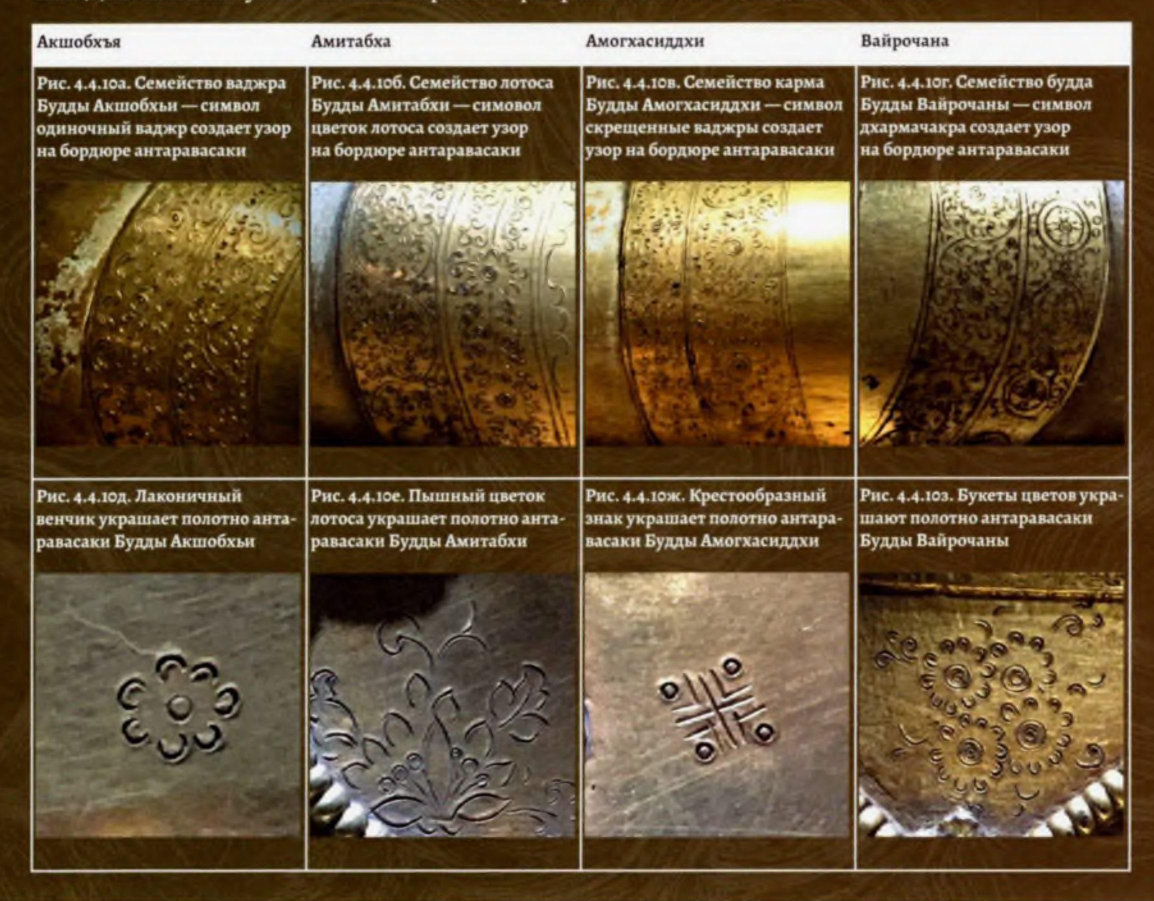


Табл. 4.4.10. Симовлика буддовых семейств отражена в гравировке на одеяниях Пяти Великих Татхагат

Акшобхъя	Амитабха	Амогхасиддхи	Вайрочана
Рис. 4.4.10а. Семейство ваджра Будды Акшобхьи — символ одиночный ваджр создает узор на бордюре антаравасаки	Рис. 4.4.10б. Семейство лотоса Будды Амитабхи — симовол цветок лотоса создает узор на бордюре антаравасаки	Рис. 4.4.10в. Семейство карма Будды Амогхасиддхи — символ скрещенные ваджры создает узор на бордюре антаравасаки	Рис. 4.4.10г. Семейство будда Будды Вайрочаны — символ дхармачакра создает узор на бордюре антаравасаки
Рис. 4.4.10д. Лаконичный венчик украшает полотно антаравасаки Будды Акшобхьи	Рис. 4.4.10е. Пышный цветок лотоса украшает полотно антаравасаки Будды Амитабхи	Рис. 4.4.10ж. Крестообразный знак украшает полотно антаравасаки Будды Амогхасиддхи	Рис. 4.4.10з. Букеты цветов украшают полотно антаравасаки Будды Вайрочаны

самая лаконичная — у Акшобхьи. Не одинаково лежат и накидки божеств, тончайшие шелковые уттарасанги, или по-монгольски орхимж, драпированы красивыми зигзагообразными складками. Обратим внимание, что пластика изображения этих деталей сформировалась уже на глиняных образцах из Сарьдагийн хийда, так же, как и веерообразная драпировка юбки спереди, у ног сидящих будд. Концы узких полос накидок лежат у кого-то на спине, у кого-то образуют овальный сгиб-петлю на груди, стекают с бедер или лежат на поверхности лотосового трона. На всех татхагатах накидки переброшены через левое плечо, но у Вайрочаны уттарасанга лежит абсолютно симметрично, отражая достижение полного равновесного баланса. Вайрочана символизирует последний, тончайший уровень накоплений, очищение от которого является самым трудным и высшим из достижений на пути к освобождению — очищение от невежества.

Есть еще специфические детали, отличающие данные творения Дзанабазара от других аналогичных буддийских скульптур. Это дополнительные украшения, не предусмотренные в трактатах иконографии. Во-первых, стоит обратить внимание на длинные ожерелья, переброшенные через плечо на правый бок –пояса йогинов. В реальной жизни они обычно достаточно широкие и холщевые, но божествам в облике самбхогакая поясом служит жемчужное ожерелье. И еще один элемент, которым обладают Пять Татхагат Дзанабазара, — это кольца на безымянных пальцах, причем форма колец у каждого божества индивидуальна, как и все остальные украшения мастера.

Дзанабазар никогда не делал точных копий своих работ, каждое его изделие имело свои неповторимые особенности и характер. Вопрос определения количества его творений остается открытым и актуальным для исследований. Чрезвычайно важна проблема легализации еще не известных произведений из частных коллекций и семейных алтарей. Дело в том, что, как показывает полевая практика, есть достаточно большое количество произведений, без сомнения, моделированных мастером, но с различной долей его участия в процессе изготовления, не говоря уже о более позднем по времени подражании его образцам. Литые скульптуры крупного размера из Музея изобразительных искусств в г. Улан-Баторе выполнены полностью самим Дзанабазаром в 1683 году. Это событие отражено в письменных источниках синхронного периода [Life and works of Jibcundampa I].

БУДДА ШАКЬЯМУНИ

Шакьямуни Будда — это главный культовый образ всех школ и традиций в буддизме. Однозначно, Дзанабазар выполнял его многочисленные изображения, о чем есть письменные свидетельства. Из сохранившихся известны небольшие пластические формы и очень редкие живописные, но изумительно элегантные, лаконичные и благородные по исполнению. По свидетельству Д. Дамдинсурэна, была скульптура «Ихийн зуу» или Большого Будды в главном соборном храме Их-хурэского монастыря, она превосходила по размерам все остальные образа, однако об ее сохранности и местонахождении нет информации [Дамдинсурэн Д., 2012, с. 83]. Как это ни странно, но скульптурных изображений Будды Шакьямуни в первом списке, или в числе произведений, выполненных на уровне его крупногабаритных шедевров, к сожалению, пока не обнаружено. Немногочисленны даже небольшие скульптуры, атрибутируемые как «школа Дзанабазара», однако из частных собраний обнаружились замечательные, ранее не известные живописные работы, соотносимые с творчеством Дзанабазара.

Скульптуры Будды Шакьямуни в музее Эрдэнэ-дзу

В фондах музея в монастыре Эрдэнэ-дзу, в г. Хархорине хранится две скульптуры модели Дзанабазара, выполненные его последователями. Одна довольно крупная на круглом лотосовом пьедестале, другая поменьше, но размещенная на специальном троне, также модели Дзанабазара.

Скульптура Будды Шакьямуни. Латунь, литье, золочение. Размеры: 29×17,7см, вес: 6755 гр. Инв. № 65-60. Будда изображен в традиционной иконографии, монашеском одеянии, без украшений. Он восседает в ваджрапарьянка-асана, правая рука в бхумиспаршамудре, т.е. касается кончиками пальцев земли, левая в мудре созерцания, лежит на коленях ладонью вверх и удерживает патру — чашу для сбора подаяний. Постамент в виде круглого лотосового бутона с фестончатыми лепестками (рис. 4.5.1).

Вторая скульптура Будды Шакьямуни выполнена в аналогичной технике, материале (латунь, литье, золочение) и иконографии, но отличается меньшими размерами (18.4×9,5 см, вес 2025 гр.) и формой постамента. Постамент подтреугольной формы, представляет собой сдвоенный, перетянутый посредине, лотос с симметричными лепестками. Кроме того, для скульптуры изготовлен специальный трон с резной спинкой, основание трона сделано как у тибето-монгольской ступы.

Скульптура Будды Шакьямуни в НМРБ, г. Улан-Удэ, Россия

Медный сплав, литье, золочение. Размеры: 14,7×11,0 см, высота постамента 3,3 см. Инв. № ОФ-19390. Иконография традиционная для изображения Будды Шакьямуни в мо-



Рис. 4.5.1. Скульптура Будды Шакьямуни. Латунь, литье, золочение. 29×17,7 см. Вес 6755 гр. Школа Дзанабазара, XVIII в. Музей Эрдэнэ-дзу, Монголия



Рис. 4.5.2а. Скульптура Будды Шакьямуни. Латунь, литье, золочение. 18.4×9,5 см вес 2025 гр. Школа Дзанабазара, XVIII в. Музей Эрдэнэ-дзу, Монголия



Рис. 4.5.2б. Трон и скульптура Будды Шакьямуни. Латунь, литье, золочение. 18.4×9,5 см вес 2025 гр. Школа Дзанабазара, XVIII в. Музей Эрдэнэ-дзу, Монголия

мент достижения просветления: ваджрная поза, бхумиспарша-мудра правой руки, дхъяни-мудра левой руки с патрой. Фигурка моделирована в типичном дзанабазоровском стиле, совмещающем строгость пропорций, чистоту форм, лаконичность в использовании художественных средств. Монашеское одеяние плотно облегает атлетическую фигуру с широкими плечами, невысокой шеей и узким станом. Кисти рук и стопы ног небольшие, мягкие, черты лица правильные с миндалевидными, удлиненными глазами, носом с горбинской и маленьким ртом (рис. 4.5.3а-г). Лотосовый постамент в форме цветочного бутона с восемью крупными лепестками обработан по кругу, лепестки имеют характерные для стиля «клювики», чем напоминают чешуйки кедровых шишек. Дно опечатано, на крышке гравированный знак вишваваджры и инвентаризационные наклейки музея. Постлитейная обработка несколько грубовата, поэтому предмет относится к списку второго порядка, как школа Дзанабазара.

Тангка. Будда Шакьямуни

Шелк. Размеры: 39,5×26,5 см. Обрамление х/б ткань: 48,5×34,5 см.

Это одна из редчайших сохранившихся живописных работ Дзанабазара. К сожалению, тангка пострадала от ненадлежащего хранения и внешнего вмешательства. Изображение предельно лаконичное и простое, однако, в подобной простоте невозможно скрыть огрехи, поэтому такие «краткие» работы осмеливаются делать лишь художники самого высокого уровня мастерства, уверенные в точности каждого касания к поверхности полотна. На тангка только Будда и подношения панчакамагуна, изображенные на монгольской манер, пять в одном, — подношения, удовлетворяющие пять чувств, уложены все вместе в оранжевую пиалу. Будда изображен в момент своего просветления, об этом говорит жест его правой руки, касающейся земли — призывание Матери-Земли в свидетели о достижении просветления ее славным сыном, поклявшегося пребывать в состоянии созерцания, не вставая с места, пока не достигнет результата своего духовного пути. У него золотистое тело, ступни и ладони окрашены красной охрой и отмечены знаками золотой дхармачакры — колеса учения. Фон тангка заполнен разными оттенками зеленого цвета, подсвеченного золотом: от оливкового с изумрудными холмиками мягкого ландшафта до темного, сине-зеленого неба и темных волн изначального моря, в котором разместилась чаша с подношениями (рис. 4.5.4). При этом небо занимает половину всего пространства, отражая высоту и всеобъемлемость Вечного Синего Неба. Сияние, исходящее от тела Будды, обозначено розоватой прабхамандалой. Ореол вокруг головы сочного изумрудного цвета. Оранжевая верхняя накидка, составленная из лоскутков, прошита золотыми нитями, красная юбка прикрывает колени. Лотосовый престол окрашен в нежный персиковый цвет с ярким оранжевым обрамлением.

Тангка отличается ясной, четкой и лаконичной композицией, рисунок — чистотой контуров и каноническими пропорциями, цветовая гамма — благородством оттенков, манера письма, форма лотоса и его лепестков, способ изображения панчакамагуны, подношений пяти органам чувств, уложенных в глубокую чашу, прорисовка крошечных золотых дхармачакр на ладонях и ступнях — это признаки, свойственные работам Дзанабазара. Использование дорогого материала, шелка и золота, также говорит об исключительности мастера или заказчика. Однако в некоторых фрагментах видна смазанность и неровность линий, а также овал лица Будды несколько отличается от других живописных образов. При подробном осмотре можно различить цветовое несовпадение линий, что говорит о позднем вмешательстве и вероятной попытке «подправить» изображение.

Будда Шакьямуни и Восемь великих ступ

Восемь великих ступ татхгаты входят в список творений Дзанабазара первого порядка, достоверно известно, что как минимум один полный набор Восьми великих ступ хранит-

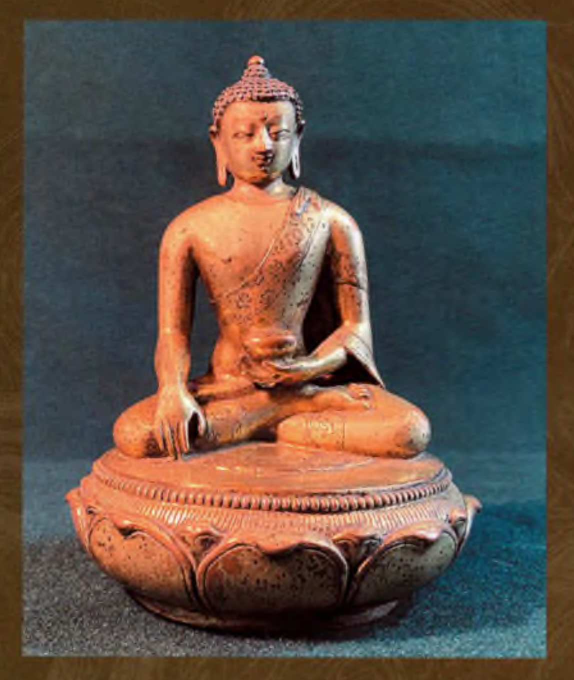


Рис. 4.5.3а. Скульптура Будда Шакьямуни. Вид спереди. **Медный сплав, литье, золочение. Размеры: 14,7×11,0 см.** *НМРБ, Улан-Удэ, Россия*



Рис. 4.5.3б. Скульптура Будда Шакьямуни. Размеры: **14,7×11,0 см** *Вид сзади.* **ОФ-19390.** *НМРБ, Улан-Удэ, Россия*

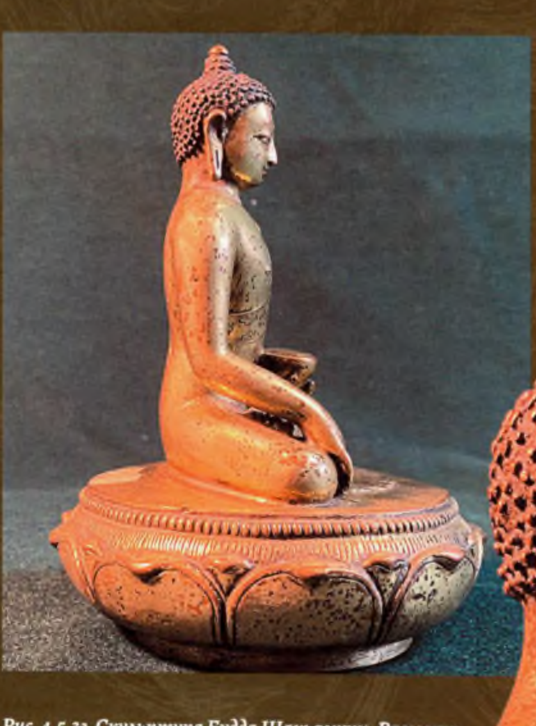


Рис. 4.5.3г. Скульптура Будда Шакьямуни. Размеры: **14,7×11,0 см. Инв. ОФ-19390.** *НМРБ, Улан-Удэ, Россия*

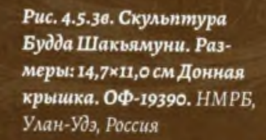


Рис. 4.5.3в. Скульптура Будда Шакьямуни. Размеры: **14,7×11,0 см Донная крышка. ОФ-19390.** *НМРБ, Улан-Удэ, Россия*

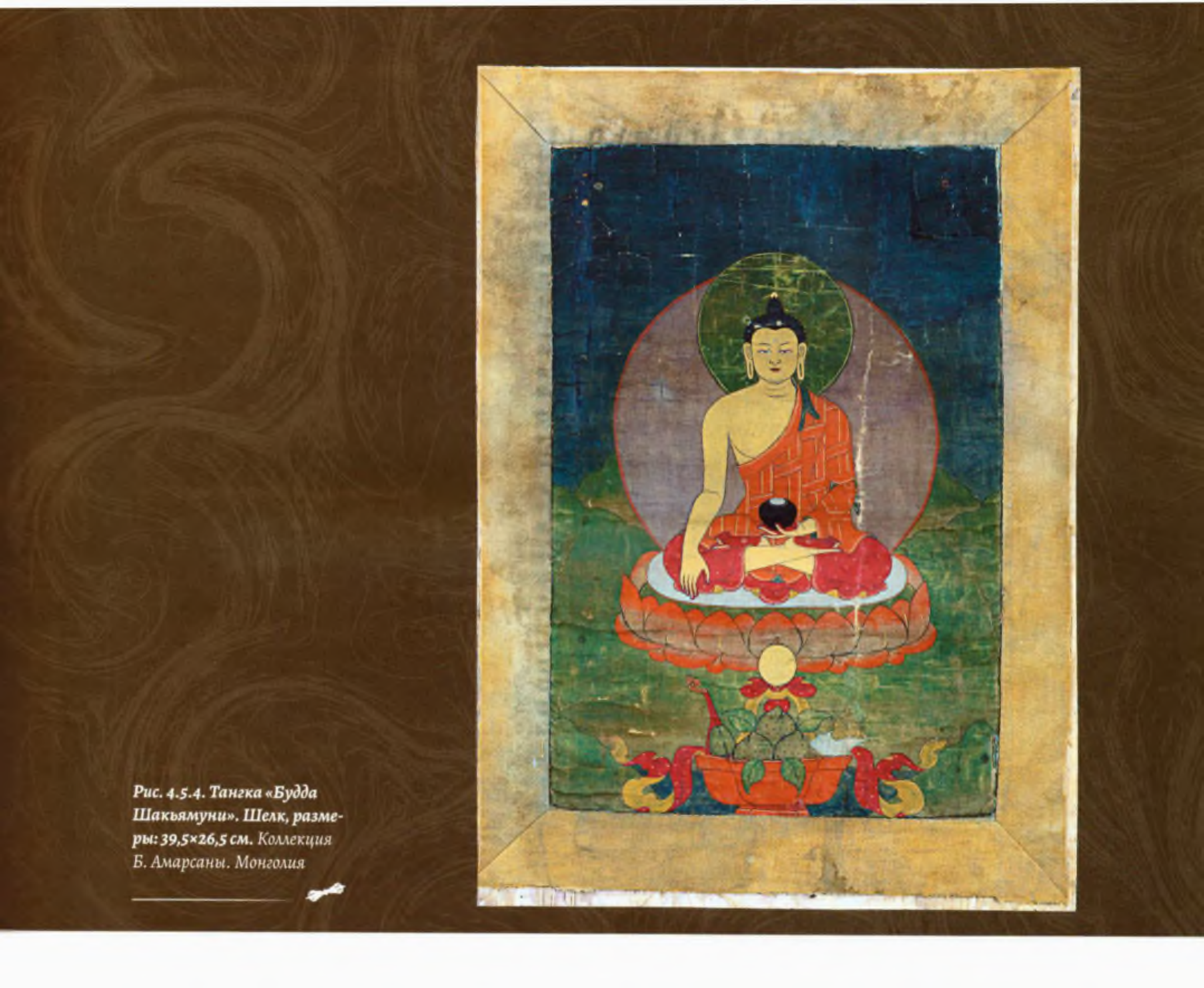


Рис. 4.5.4. Тангка «Будда Шакьямуни». Шелк, размеры: 39,5×26,5 см. Коллекция Б. Амарсаны. Монголия

ся в монастыре Гандан. Однако отмечается, что комплектов по восемь ступ было изготовлено довольно много и в разных размерах. Это означает, что тематика буддийских реликвариев, ступ, для сохранения и почитания священных останков Будды Шакьямуни, была очень актуальна для духовного учителя монголов. Ступа — символ сознания Будды, почитается как святыня высшего уровня, по статусу она выше текста (Слова Будды) и изображения (Тела будды). Понятно, что до создания пластической, трехмерной формы, художник создавал рисованные, двухмерные аналоги. Изготовление серебрянных ступ датируется в письменных источниках 1683 годом, логично предполагать, что рисованные ступы были исполнены раньше и были своего рода эскизными вариантами для последующего воплощения в металле. Великая удача, что сохранился живописный свиток — тангка, изображающая Будду Шакьямуни в окружении Восьми великих ступ (рис. 4.5.5). Наиболее вероятное время их создания — 1650–1683 годы.

Тангка «Будда Шакьямуни и Восемь великих ступ»

Тангка написана на холсте, 53×27 см. Обрамление черный шелк. Кронштейны с медными наконечниками. Очень тонкий кант бежевого цвета. Представляет сжатое, кодовое изложение жития и учения Будды Шакьямуни.





Рис. 4.5.5а. ***Тангка «Будда Шакьямуни и Восемь великих ступ Татхагаты». Г. Дзанабазар. ≈ 1650-1683 гг. Холст, 53×27 см.*** *Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия (слева)*

Рис. 4.5.5б. ***Композиция тангка и ее детали вписываются в математическую модель Фибоначчи, то есть соотвествуют принципу золотого сечения.*** *Графика А.В. Андреева (вверху)*

Симметричная композиция, в которой все вписано в круги, расходящиеся из чакр Будда, создает уравновешенность живописного повествования и пространственную глубину. Полотно содержит в себе все признаки почерка мастера — спресованная идея, как цельное повествование о главном содержании в учении Будды, не ортодоксальная композиция, напоминающая архитектуру кочевой ставки монгольского правителя, глубокая, яркая цветовая гамма, играющая на контрастах прозрачного воздуха Монголии, элементы, которые внес Дзанабазар в живопись Ваджраяны. Композиция и все ее детали в целом соответствуют принципу золотого сечения или спирали Фибоначчи (рис. 4.5.5б). Густая позолота ступ на фоне ландшафта с приглушенной зеленью и яркость, пестрота лотоса придают скульптурную пластичность главным элементам изображения в традиционно плоскостной живописи. Чистота и правильность линий, необычайная одухотворенность лица Будды, тонкая прорисовка деталей, иконография лица Будды соответствуют особенностям работ Дзанабадзара.

Восемь великих ступ Татхагаты памятуют об основных событиях жизни Гаутамы Шакьямуни.

1) Ступа лотоса в память о рождении принца в саду Лумбини (*pad spungs mchod rten*). Четыре круглые ступени украшены лотосами как напоминание о первых семи шагах младенца, оставляющих лотосовые следы.

Построил отец Будды Шакьямуни — царь Шудходхана.

2) Ступа Просветления и усмирения мар *(byang chub snying por bdud 'dul mchod rten)*. Ее четыре простые квадратные ступени без декорации напоминают, как Гаутама в 35 лет после семилетних исканий постиг Четыре благородные истины, универсальность, простота и величие которых усмиряют все негативные проявления. Была построена в Бодхгайе величайшим донатором Будды — царем Бимбисарой.
3) Ступа многих врат *(Sgo mang mchod rten)* в честь Первого поворота Колеса дхармы в Сарнатхе, в Оленьем парке. Четыре ступени украшены изображениями множества дверей, сгруппированных по 4, 6, 8, 12 — благородные истины, шесть парамит, восьмеричный путь, двенадцать звеньев нидан; символ того, что проповедь Будды открыла множество путей открытия сознания и достижения просветления. Построили пять его первых учеников.
4) Ступа чудес *(Cho 'phrul mchod rten)* напоминает о победе над шестью тиртиками и чудесах, проявленных Буддой в пятнадцать дней новолуния, когда Будде было 50 лет. Проецирует центральную часть ступы на каждые 4 стороны. Построена племенами личхави.
5) Ступа схождение с небес Тушиты (Lha babs). По четырем сторонам есть тройные лестницы в 33 ступени. Построена архитектором Вишвакарманом в Шанкасе.
6) Ступа примирения (Dbyen mchod rten) в честь воссоединения сангхи после раскола, устроенного Девадаттой. Четыре ступени имеют форму правильного восьмиугольника в горизонтальном сечении. Построена в Раджагрихе местным народом Магадхи.
7) Ступа совершенной победы (Rnam rgyal) в честь продления жизни Будды по просьбе учеников на три месяца незадолго до своей паринирваны. Три круглые ступени без украшений. Построена в Вайшали.
8) Ступа паринирваны (Myang 'das) напоминает об уходе Будды в паринирвану, имеет форму колокола без ступеней, построена в Кушинагаре.

Архитектура ступ канонизирована в иконографическом своде «Бхадракальпика сутры». Тибетские тексты Винаяны содержат более подробные указания Будды по возведению ступ, когда мирянин Анатхапиндака решил создать реликварий для останков Шарипутры, умершего раньше Учителя. Было сказано об основании из четырех ступеней, опоре для сосуда, самом сосуде-кхумбике, квадратной хармике, оси, зонте и кольцах дхармачакры, количество которых от одного до тринадцати, зависело от категории святого.

Буддисты разных стран создали великое разнообразие ступ. Наиболее древней индийской формой мемориального сооружения, возводимого над священными останками великих, была чайтья — высокий круглый купол, трансформированный из погребального холма. Но даже самые древние из известных на сегодня буддийских ступ были сооружены столетия спустя после смерти Шакьямуни. Форма субурганов в тибето-монгольской традиции сильно отличается от ступ в других странах буддизма и считается многими учеными более поздней модификацией. Однако рекомендации по сооружению ступ, относимые в ранних текстах самому Будде, говорят, скорее, о том, что тибето-монгольская версия является попыткой восстановить архитектуру, рекомендованную самим Шакьямуни. Форма тибето-монгольского субургана действительно напоминает перевернутую патру на квадратном, «четырехскладчатом» основании и имеет длинный шпиль. Кроме того, это основание реликвария является специальным, царским троном, на котором принято восседать правителям и великим духовным учителям.

В центре тангка изображен Будда Шакьямуни в оранжевом монашеском одеянии (подкладка зеленая видна на уголке, на левом плече), с обнаженным правым плечом, сидящий в ваджра-асане, правая рука в мудре призывания свидетельства Земли (санскр. *Bhūmisparśa*), в левой черная патра. Прабхамандала синего цвета с розоватым отблеском в золотых лучах. Нимб-шарашчакра зеленого цвета с розоватым кругом отсвета. Будда сидит на золотом диске, под ним лотос с сочными разноцветными лепестками оранжевого, синего, зеленого и розового цветов. Из-под лотоса виден

шелковый золотистый коврик, свисающий по тибетской традиции на переднюю стенку львиного трона. Белые львы, поддерживающие трон, — поджарые, гибкие и длинноногие, что характерно для работ Дзанабадзара. Реалистичный пейзаж напоминает природу Хангайских и Хэнтэйских гор, покрытых хвойным лесом. Узор, украшающий одеяние Будды, типичен для работ Дзанабадзара, состоит из элементов, традиционных в монгольском искусстве — эрхий, онги.

Перед троном на водных волнах две монгольские чаши — оранжевая и желтая — с Пятью подношениями, удовлетворяющими пять чувств: музыкальным инструментом, зеркалом, плодами билву, раковиной с ароматом и шелком. Такое совмещение пяти видов подношений в одной чаше — один из признаков монгольского стиля Дзанабазара.

Будду окружают восемь золотых ступ с темно-вишневыми основаниями. Под ними есть красные подписи на тибетском языке (последовательность слева направо и сверху вниз):

«Ом! Наивысший из сынов живых существ сошел в Лумбини. Построена в городе монахов и мирян для большего украшения великой заслуги // Поклоняюсь ступе татхагат!

Ом! В Магадхе под деревом бодхи достиг берега реки под названием Нераньядза // Ступа великих заслуг// Поклоняюсь опоре бодхи!

Ом! В Варанаси повернул Колесо учения! Отсечен мрак сансары! Поклоняюсь Великой ступе!

Отсечены колдовские чары ума! Показано волшебство...?? Поклоняюсь великой ступе!

Ом! В святом городе, где произошло великое, бесподобно спустился из обители богов! Благословенны следы стопы! Поклоняюсь великой ступе Схождения из Высшей обители Тридцати трех божеств!

Ом! По восстановлению единства сангхи, ученикам Будды, вершине царского дворца, ступе великой доброты поклоняюсь!

Ом! Всеведущий милосердный родился в царской семье Шакьев; для пользы других победил всех мар и вернулся вновь в золотое тело, поклонясь! В видимом теле ботхисаттвы повернул колесо учения! Вернулся... проявил чудо продления жизни и ушел в нирвану! Благо!»

Обрамление тангка сделано из натурального тонкого черного шелка и также выгодно оттеняет золото ступ и яркость образа Будды на цветном лотосе.

Тангка. Ступа Совершенной Победы

тиб. *rnam rgyal mchod rten;* монг. *namjil suburga / tiyn yalsan suburga*

Холст. Размеры: 43,5×29,5 см. Обрамление: шелк 77×41 см. Минеральный пигмент, позолота. XVII в.

Модель ступы, как реликварно-мемориального сооружения, впервые была показана самим Буддой по просьбе купцов Бхаллика и Тапусса. Они были первыми, кто получил реликвии Будды (пучок волос и кусочки ногтей) и спросили о том, как следует их хранить. В ответ Будда положил на землю свой плащ, свернув его вчетверо, опрокинул на него вверх дном патру, а сверху поместил монашеский посох [Tarthan Tulku: 10].

В тибето-монгольской ступе описанные элементы подняты на постамент или трон, широкий в основании и верхней части, с узким поясом посередине

Эта древняя конструкция трона соотносится с алтарем, где осуществляет связь земного мира с небесным. На таких тронах восседают учителя при ритуалах посвящений, когда необходима трансакция божественного ведения ученикам. Такой же архетип формы имеют кубки для подношения напитков божествам. Подобная логика прослеживается и у субургана — буддийский реликварий просто поднят на трон. Важно также учитывать влияние иных природных и социальных условий. Древнеиндийские ступы и дальневосточные пагоды — это образцы монументальной архитектуры. Центральноазиатские чортен-субурганы являют собой малые архитектурные формы, близкие к пластике, монументальной скульптуре, размещение их на дополнительном возвышении оправдано требованием естественной окружающей среды.

На первом плане тангка — золотая ваза субургана с белым львиным престолом. Соотношение престола и основной части 4:11 (2:3:6). На основании престола три ступени



Рис. 4.5.6. Тангка «Ступа совершенной победы». Холст. Размеры: 43,5×29,5 см. Минеральный пигмент, позолота. Г. Дзанабазар. ≈ 1650-1683 гг. *Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия*

восходящие и три нисходящие ступени верха престола. На стене престола изображены снежный лев со львицей, удерживающие передними лапами седалище престола. Лев — это символ Будды Шакьямуни, а также эмблема Тибета. Восемь львов по восьми сторонам света поддерживают трон Просветления Будды Шакьямуни. Ребра нижней и верхней ступеней основания украшены декоративным монгольским элементом — ромбообразными виньетками.

В центре стены престола изображен белый слон как напоминание о нисхождении с небес Бхагавана к царице Майе, когда он вошел в ее правый бок, не нанеся ей вреда, о чудесном зачатии буддийского Спасителя. Характер изображений типичен для стиля Дзанабадзара. На нижнем уровне основной части проложен золотой диск лотоса, на нем возвышаются три круга ступеней сокровищницы без украшений, сверху малый золотой лотос. Округлые бока вазы сокровищницы украшены гирляндами. Арочные врата кивота на теле вазы украшены разноцветными драгоценностями.

В киоте видна золотая скульптура Будды Шакьямуни, сидящего в ваджрной позе *(ваджрапарьянка асана)*, правая рука в жесте призывания в свидетельстве о просветлении Земли *(бхумиспарша мудра)*, в левой держит черную чашу для подаяний *(патра)*. Монашеская накидка *(уттарасанга)* темно-красного цвета прикрывает левое плечо, правое остается открытым. Юбка-антаравасака (тиб. *sham thab*) оранжевого цвета. Нимб вокруг головы (санскр. *śiraścakra*) сиреневатого цвета, ареол (санскр. *prabhamandala*) синий в центре с оранжевым, переходящим в белое сияние с золотыми лучами. Лотос-пьедестал Будды изображен в сочных красках с синими, зелеными, оранжевыми лепестками.

Над телом вазы субургана расположено квадратное здание хармики — «дворца богов» (монг. *суулга*), из его центра на цветке лотоса вырастает шпиль, на который нанизаны 13 колец дхармачакры, прикрытых лотосовым зонтом. Шпиль с двух сторон поддерживается гирляндами из цветов лотоса и драгоценностей. Венчают ступу луна, солнце и диск огненной верхушки (nadi).

В нижней части тангка, перед субурганом, изображены Пять подношений, удовлетворяющих пять чувств (санскр. *pancakamaguna*, тиб. *'dod yon sna lnga*) в оранжевой монгольской чаше: слух — смычковый музыкальный инструмент (санскр. *vina*), вкус — три плода (тиб. *bil ba*) с пятью зелеными листьями, зрение — зеркало с виньеткой, обоняние — белая раковина с клубящимся курчавым ароматом и осязание — роскошный шелковый желто-оранжевый шарф, концы которого развеваются далеко за краями чаши. Совмещение Пяти подношений в чаше стало традиционным для монгольских работ со времен Дзанабазара.

На голубом небе изображены диски серебристой луны и золотого солнца, обязательные для монгольской тангка; их присутствие, кроме всего прочего, напоминает о Вечном Синем небе, древнем объекте почитания монголов. В верхней части тангка на симметричных белых облаках восседают на оранжевых лотосовых тронах и лунных дисках будды предшествующих кальп. Слева: Будда Кашьяпа сидит в ваджрной позе, правая рука в жесте дарования защиты *(abhaya-mudra)*, левая рука в жесте созерцания *(dhyana-mudra)*. Справа — Будда Канакамуни в ваджрной позе, обе руки в жесте проповеди *(dharmacakra pravartana)*. У всех трех будд накидки с подкладкой синего цвета, это видно в драпированном уголке, закинутом на левое плечо. Тела покрыты плотным слоем золота. Прабхамандалы — мягкого сиреневатого цвета, ширашчакры вокруг головы — зеленого.

Ландшафт — мягкого зеленого цвета, треугольные горы расположены симметрично, между ними волнистыми линиями изображены воды океана. Горы покрыты деревьями, напоминающими лиственницу, и кустарником. Цветовая гамма построена на контрасте зелено-голубого ландшафта и бело-золотого субургана. Символика форм и цвета напоминает о факте победы Будды Шакьямуни и одновременно о значении коренных учителей мастера. Контуры фигур очень чистые и тонкие, ландшафт обозначен мягко. Тринадцать треугольных гор, как правильные конусы мандалы, напоминают космологическую символику центра мира, горы Сумеру, окруженную морями и континен-

тами по четырем сторонам. Одновременно горы и растения на них изображены реалистично, напоминают природный ландшафт Хангайских и Хэнтэйских гор Монголии.

Обрамление — тонкий темно-синий шелк с матовой гладкой поверхностью. Края обработаны тонким, миллиметровым кантом желтого цвета. Такой же кант проложен по внутреннему краю обрамления, граничащему с танка. Оборотная сторона закрыта тончайшим шелком бежевого цвета.

Субурган — одна из основных тем в творчестве Дзанабазара. Восемь великих ступ Татхагаты, отлитые в бронзе, входят в список основных творений художника. Понятно, что процессу литья предшествовал долгий путь эскизов и рисунков. Определенно, тангка с изображением субурганов должны были иметь место в творчестве мастера. Тема буддийских реликвариев, великих ступ присутствует в живописной практике Хара-Хото XII–XIV вв., но их архитектура несколько отличается от монгольской (ср. Самосюк, № 75–80).

Интересно, что мудры Канакамуни Будды и Шакьямуни Будды соответствуют классическим мудрам двух главных учителей Дзанабазара - Далай-ламы V Нгаван Лобсан Гьяцо *(nga dbang blo bzang rgya mtsho 1617–1682)* и Панчен-ламы IV Лобсан Чойки Гьялцена *(blo bzang chos kyi rgyal mtshan 1570–1662)*. Нирманакая-образы этих ученых канонизированы в своде «Триста бурханов» (№ 46–47). Цветовая доминанта живописи сине-зеленая, кстати, зеленый — это цвет Будды Кашьяпа, а синий — Будды Канакамуни. Таким образом, единство символики форм, цвета и композиции тангка напоминает о факте победы Будды Шакьямуни и одновременно о значении коренных учителей мастера.

Скульптура. Ступа Просветления и усмирения мар

(тиб. *byang chub snying por bdud 'dul mchod rten;* монг. *Бодь суварга*)

Бронза, литье, золочение. (монг. ЗДУМ). Размеры: 46×45×70см, вес: 36300 гр. Автор: Г. Дзанабазар. XVII в.

Ступа находится на постоянной выставке в Музее изобразительных искусств им. Дзанабазара. Инв. № 69.43.22. Согласно сообщениям биографов Ундур-гэгэна, мастер изготовил комплект из восьми великих ступ, посвященных Будде Шакьямуни к 1683 году. Как уже говорилось выше, исторически так называемые Восемь великих ступ были возведены как шарирака, то есть реликварии для священных останков, поделенных после паринирваны Будды его почитателями из разных регионов Индии. Об этом говорится в «Махапаринирвана сутре». Упоминаются разные народности Индии того периода: тело Будды было предано огню кушинарскими (кушинагарскими) маллами. Частицу святых останков взяли кшатрии из Магадхи, личчхавы из Вайшали, шакьи из Капилавасту, булии из Аллакапы, колии из Рамаграма, маллы из Павы. Мории из Пиппхаливаны опоздали к дележу реликвий и взяли просто золу от кремационного костра. Брахман Дрона, который предложил справедливое распределение, попросил сосуд, в котором хранились останки после кремации. Так наряду с восемью шарирака-ступами были воздвигнуты еще две парибходжика-ступы, содержащие священные предметы: кремационную золу и сосуд [Пурэвбат 2005; Хижняк 2008: с.78-82].

В «Махапаринирвана сутре» Будда говорит Ананде, своему ученику, о важности следования его пути и освобождения ради всех живых существ, а не почитание его останков. Последнее можно предоставить мирянам, так как это приводит к умиротворению духа верующего, обретению тихой радости и рождению в высших сферах. Ступа не является погребальным сооружением, а один из методов помощи верующим в их совершенствовании. Местонахождение и формы первоначальных ступ V в. до н.э. доподлинно сейчас не известны.

В тибето-монгольской традиции существуют достаточно строгие иконографические правила возведения подобных сооружений. Основная часть тибетского чортена или монгольского субургана возводится согласно пояснению самого Будды: оно приводится в текстах «Махаваги», комментарии к «Ангуттара-никае», «Виная-уттарагрантхи» [Ольденберг 1905: 123]. Первые буддий-



Рис.4.5.7а. Ступа Просветления и усмирения мар. Бронза, литье, золочение. Размеры: 46×45×70см, вес: 36 300 гр. Дзанабазар. XVII в. Общий вид. *ЗДУМ, Улан-Батор, Монголия*



Рис.4.5.7б. Ступа Просветления. Дзанабазар. XVII в. Фрагмент. Будда Шакьямуни в чаше ступы



Рис.4.5.7в. Ступа Просветления. Дзанабазар. XVII в. Фрагмент. Шпиль с 12-ю кольцами и навершием из полумесяца, солнца и огня



Рис.4.5.7г. Ступа Просветления. Дзанабазар. XVII в. Фрагмент. Львиный трон, восточная сторона с изображением слона, ваханы Будды Акшобхьи



Рис.4.5.7д. Ступа Просветления. Дзанабазар. XVII в. Фрагмент львиного трона, на южной стене изображение лошади, ваханы Будды Ратнасамбхавы



Рис.4.5.7е. Ступа Просветления. Дзанабазар. XVII в. Фрагмент львиного трона, на западной стене изображение павлина, ваханы Будды Амитабхи



Рис.4.5.7ж. Ступа Просветления. Дзанабазар. XVII в. Фрагмент львиного трона, на северной стене изображение гаруды, ваханы Будды Амогхасиддхи



Рис.4.5.7з. Ступа Просветления. Дзанабазар. XVII в. Фрагмент львиного трона, на восточной стене изображение львицы, ваханы Будды Амогхасиддхи

ские ступы были возведены, вероятно, при жизни Будды купцами Тапусса и Бхаллика — им повезло проезжать через Бодхгайю в момент, когда Гаутама, сидя под деревом бодхи, был близок к просветлению. Какое-то божество посоветовало им накормить святого отшельника. Четыре божества-хранителя света дали Будде чаши для подаяния, он чудесным образом соединил их в одну, и купцы положили в патру мед и ячменную кашу. Будда впервые после долгого поста отведал пищу, а купцы склонили головы в почтении, попросили даровать им поучения и реликвии. Будда дал им волосы со своей головы и обрезки ногтей. Когда купцы спросили, как их почитать, Будда молча положил на землю свой плащ, сложенный вчетверо, на него перевернул вверх дном патру и сверху разместил свой монашеский посох. Тапусса и Бхаллика, вернувшись в родные места (где-то на северо-востоке Афганистана), возвели там каждый по ступе.

Представленная выше тангка Дзанабазара «Будда Шакьямуни и Восемь великих ступ Татхагаты» (см. рис. 4.5.5) дает нам представление, как они должны выглядеть и из каких обязательных элементов состоять. Из скульптурных золоченых ступ, созданных Дзанабазаром, нам известен на сегодня лишь данный экземпляр из вероятной группы произведений высотой 70 см. Есть ряд подобных субурганов разных размеров в разных коллекциях, но они уступают субургану из ЗДУМ в размерах по качеству исполнения, и обычно атрибутируются как относящиеся к школе Дзанабазара. Структура литого субургана Просветления в целом очень похожа на субурган Совершенной победы, изображенный на тангка работы Дзанабазара, представленной выше (см. рис. 4.5.6), но имеет соответствующие различия в деталях ступы и семантике символов.

Ступа Просветления была построена в Бодхгайе известным донатором Будды, царем Бимбисарой. Она имеет четыре простые квадратные ступени без декорации, что напоминает о том, что Гаутама после семилетних исканий постиг Четыре благородные истины (что существует страдание, что есть причина страдания, что возможно прекращение страдания, и есть путь освобождения). Ему было 35 лет. Считается, что универсальность, простота и величие Четырех благородных истин усмиряют все негативные проявления, как внешние, так и внутренние.

Как все произведения Дзанабазара, Ступа Просветления очаровывает чистотой линий, обтекаемой мягкостью деталей, правильными, точными формами и замечательно качественной позолотой благородного оттенка (рис. 4.5.7). Внутри чаши (монг. хумх), передняя часть которой оформлена как киот (монг. хумхын гэр), восседает Будда Шакьямуни в момент его просветления — правой дланью он касается Земли, призывая ее в свидетели (рис. 4.5.7б). Эта форма Будды Шакьямуни идентична Татхагата Будде Акшобхье. Статуэтка исполнена с характерным изяществом, реалистичностью и элегантной простотой. Лик Будды отмечен живостью и одновременно, отрешенностью. Наличник киота (монг. хумхын гэрийн ууд) украшен густой кружевной сетью жемчужных гирлянд и спиралевидных завитков, морфология которых вновь и вновь отсылает к форме рогов оленей, архаров и горных козлов. Чаша хармики также украшена красивыми гирляндами с цветочными венчиками и колокольчиками. Шпиль состоит из 12 колец и увенчивается знаками полумесяца, солнечного диска и каплевидным знаком огня (монг. *сар, наран, охь*) (рис. 4.5.7в). Основание ступы выполнено как львиный трон (монг. арслан суурьт ширээ) в традиционной классике с отсылкой к древним образцам (например, памятники Шри-Ланки II в. до н.э.). Но оформление боковых стен соответствует тантрическому учению Пяти великих татхагат, родоначальников буддовых семейств, и очень удачно, что ступа экспонируется совместно с Великими татхагатами (в ЗДУМ присутствуют четверо из пяти). Передняя стена львиного трона украшена рельефом слона. Отметим, что символика образа слона в данном случае отлична от аналогичного образа в Ступе Совершенной Победы. Здесь он соотносится с эпизодом, когда Гаутама усмиряет своим взглядом бешеного слона, который был послан завистливым Девадатой. Одновременно слон является

ездовым животным Будды Акшобхьи, связанным со стихией воды и направлением света востоком (рис. 4.5.7г). В соответствии с мандалой Пяти великих татхагат на следующей стене, ассоциированной с направлением света юг, стихией земли и Буддой Ратнасамбхавой, изображена его вахана — лошадь (рис. 4.5.7д). В центре следующей стены, обращенной на запад, ассоциированной со стихией огня и Буддой Амитабхой, изображен павлин (рис. 4.5.7е). На северной стене, ассоциированной со стихией воздуха и Буддой Амогхасиддхи, изображен гаруда (рис. 4.5.7ж). Львиные пары, удерживающие своды трона на всех четырех сторонах, исполнены в традиционной для мастера экспрессивной форме и различием пола животных: слева изображен лев, справа – львица (рис. 4.5.7з).

Тангка Будда Шакьямуни с учениками

Холст 54,5×38,6 см. Минеральный пигмент, позолота. Окантовка — тонкий шнур 1 мм. Начало XVIII в. Композиция состоит из 12 божеств, центром ее является Будда Шакьямуни. Будда Шакьямуни выделен очень крупно и ярко, он занимает большую часть пространства, покрытого цветущими растениями, райскими деревьями, среди которых находятся его последователи (рис. 4.5.8). Его сиденье — разноцветный лотос — богато декорировано золотом и драгоценными вставками, поблескивающими, словно капли росы на цветке, и установлено на львиный трон с изображениями снежных львов и деваты, поддерживающего своды.

Будда сидит в ваджрной позе (санкр. *vajrā paryaṅkāsana*) в монашеском тройном одеянии: оранжевый шамтаб (тиб. *sham thab;* санскр. *antaravasaka*) подпоясан зеленоватым кушаком, бордовая накидка и оранжевый плащ прикрывают правое плечо и всю левую сторону туловища и ноги. Правая рука — в жесте призывания свидетельства Земли (санскр. *bhūmisparśa*), левая с патрой — в жесте созерцания (санскр. *dhyāna*). Нимб вокруг головы зеленого цвета, прабхамандала — глубокого синего, с тональным переходом от фиолетового центра к более мягкому цвету электрик, по которым исходят волнами золотые лучи от золотого тела Будды. Вся аура обрамлена широкими золотыми кольцами, унизанными самоцветами.

У ног Будды с двух сторон стоят два его ближайших ученика в монашеском желто-красном одеянии — Маутгальяна и Шарипутра с посохами и патрами. Первый изображен молодым, второй — пожилым, хотя в тибетской традиции их принято изображать одинаковыми, как достигших состояния будды. Слова Шакьямуни Будды о том, что Шарипутра является старейшим из учеников, содержатся в палийских текстах. Также в кратком тексте «Праджняпарамита хридая сутры» (санскр. *prajñāpāramitā hridaya sūtra*), которая широко распространена у монгольских народов, упоминается о преклонном возрасте Шарипутры.

В верхней части тангка, в центре, на троне с синей спинкой и двумя подушками-олбоками сидит лама в желтой шапке неринг, правая рука в дхармачакра мудре, в левой патра. Он изображен без лотосового трона и со скрытыми одеждой ногами (гуптасана), как живой человек на период создания танка. Судя по ямочкам на щеках, это Дзанабазар. Вероятно, это один из поздних его портретов. В пользу данного предположения говорит обилие пышного цветочного декора, присущего маньчжурской эпохе позднего Канси (1662–1722), и особенно эпохе Цянлуна (1736–1795).

Наверху в окружении кудрявых белых облаков восседают Бодхисаттвы Зеленая Тара (слева) и Белая Тара (справа) на белых пушистых лотосах с фестончатыми лепестками. По обеим сторонам от него расположились четыре бодхисаттвы, они сидят на лотосах в ваджра или лалита-асанах: слева белый Авалокитешвара с цветком в левой руке, желтый Майтрейя с кувшином; справа — Ваджрапани с ваджром и Манджушри с мечом и книгой. Все атрибуты божеств представлены на цветах лотоса. Лотосы с характерными округлыми лепестками в форме сердечек, с обращенными вверх язычками. Также по двум сторонам от Будды на лотосовых тронах изображены шесть монахов, индийских пандит, известных как шесть украше-

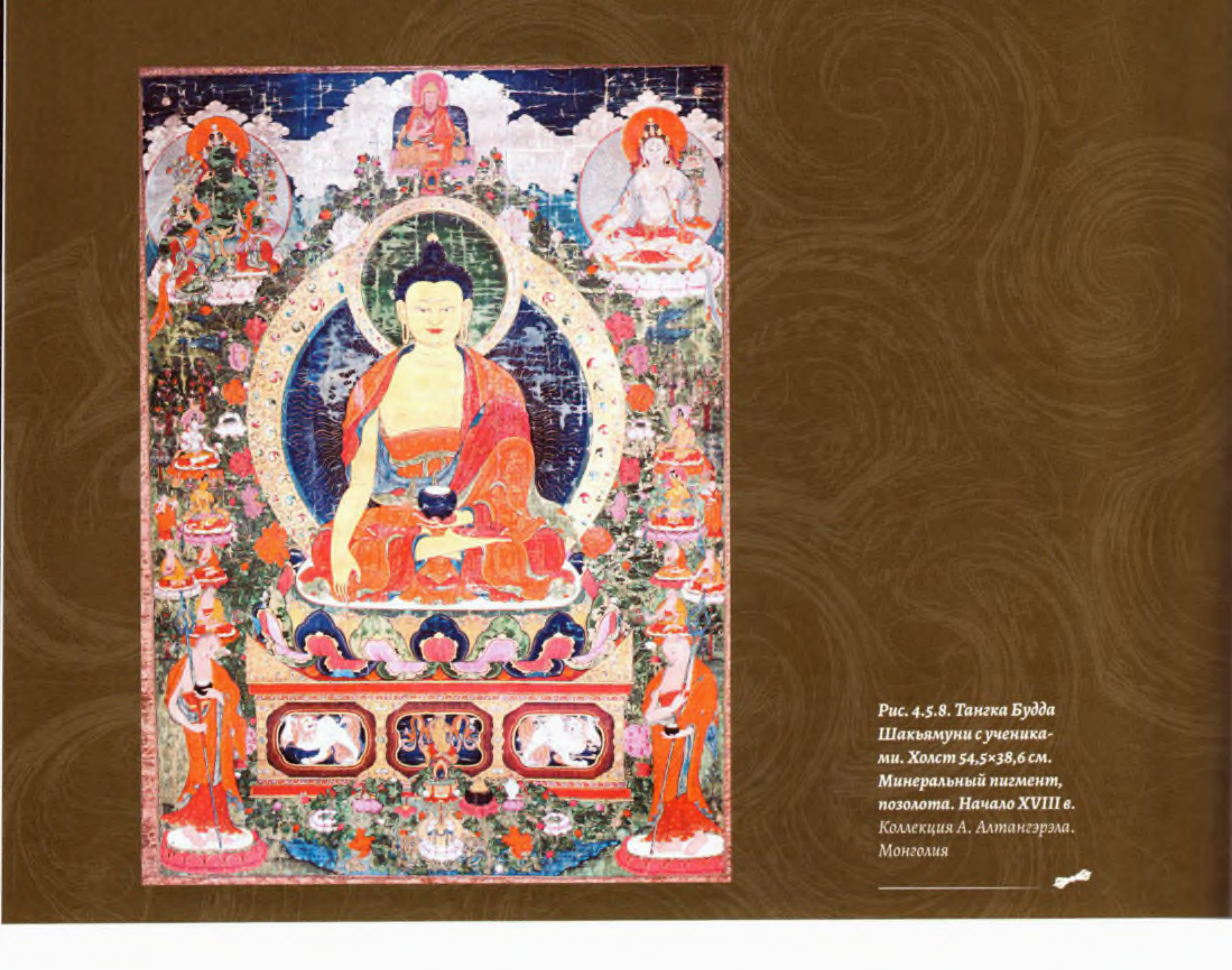


Рис. 4.5.8. Тангка Будда Шакьямуни с учениками. Холст 54,5×38,6 см. Минеральный пигмент, позолота. Начало XVIII в. Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия

ний Индии: Нагарджуна, Арьядева, Васубандху, Асанга, Дигнага, Дхармакирти.

Фон тангка создается зеленым ландшафтом, заполненным густой и пышной растительностью с различного рода плодовыми деревьями, цветами, цветочными букетами и листьями.

Черты, свойственные стилю Дзанабадзара:

1) Белые снежные львы, удерживающие передними лапами трон, поджарые и гибкие, с пышными гривами и хвостами, изображены в характерной для Дзанабазара манере;
2) Лотосы божеств отличаются разнообразием форм и цветов. Роскошный трон Будды — яркий, многоцветный: использованы темно-синий, сиреневый, вишневый, розовый, оранжевый, зеленый, голубой цвета, обильная позолота, перламутр;
3) Лица и фигуры Будды Шакьямуни, Белой Тары и Зеленой Тары, Панчен-ламы выполнены в монгольском, круглом стиле; у них монгольские антропологические черты, хорошо прорисованныые гибкие руки с маленькими изящными кистями;
4) Цветовая гамма построена на контрастном выделении основных элементов, что придает картине объемность. Богатая и качественная позолота.

Черты китайского стиля:

1) Обилие флористического декора, заполняющего пространство;
2) Манера изображения одежд — просторные, многослойные, ниспадающие волна-

ми одежды скрывают фигуры, плечи монахов прикрыты накидками и шарфами, густо покрытыми тонкими узорами;

3) Загруженность композиции декором и детализацией.

Тангка имеет основные черты стиля Дзанабазара, композиционное построение, несмотря на загруженность дополнительными элементами, не лишает ее четкости, цельности, хотя здесь нет элегантной простоты, обычно свойственной работам Дзанбазара. Это указывает на приход новых веяний в живописи. Обилие пышного цветочного декора появляется в маньчжурскую эпоху после Канси, во время императора Иньчжэня / Юнчженя (1723–1735), и особенно в правление Хунли / Цяньлун (род. 1711, правил 1736–1795). Изображение Панчен-ламы Второго, Лобсан Еше (1663–1737), преемника Лобсан Чойки Гьялцена (1570–1662), коренного учителя Дзанабазара, свидетельствует как о поддержании преемственности традиции, так о приходе новых субъектов. Нижняя граница исполнения тангка может быть отнесена к 1721–23 гг., с тем что учитель внес решающие штрихи к работе, выполнявшейся его учениками, поэтому Дзанабазар изображен на самом верху полотна, над головой Будды Шакьямуни, как проявление нирманакайя.

БХАЙШАДЖЬЯ-ГУРУ, БУДДА ВРАЧЕВАНИЯ
(САНСКР. BHAIṢAJYAGURU, ТИБ. SANGS RGYAS SMAN LA; МОНГ. ОТОЧ / МАНЛА)

Считается, что Будда Шакьямуни, опираясь на свое великое сострадание, с целью избавить всех живых существ от болезней явил свою манифестацию в образе Будды Врачевания / Исцеления / Медицины (тиб. *sman gyi bla;* санскр. *bhaiṣajyaguru;* монг. *em-un qaγan / otoči*). Аналогия Будды с врачом актуальна всегда, так как его учение открывает путь для излечения от духовных недугов, являющихся главной причиной всех человеческих страданий. Из скульптурного наследия Дзанабазара заметно, что Будда медицины занимал важное место в его практике и художественном творчестве. Он получил посвящение в практику Бхайшаджьягуру от своего коренного учителя Панчен-ламы IV Лобсан Чойкьи Гьялцена (1569–1662) и просил его написать специальный текст ритуала «sman bla'i mdo chog yid bzhin dbang rgyal», который исполняется с тех пор в Монголии каждый восьмой день лунного календаря.

Согласно садхане традиции Атиши, Бхайшаджьягуру возникает в сердце практикующего из слога ОМ. Царь лазуритового сияния (от его тела исходит сияние лазуритового цвета) в монашеском одеянии восседает на лунном и солнечном лотосовом троне в ваджрной позе. Правая рука опущена вниз, через колено, с жестом дарования блага *(варада-мудра)*, одновременно удерживает миробалан (санскр. *haritaki;* лат. *terminalia chebula*)[41], который изображается либо веткой растения, либо его плодом продолговатой формы. Левая рука лежит на коленях в жесте медитации и удерживает чашу, наполненную амритой — напитком бессмертия. В полном составе Будды Исцеления предстают группой из Семи братьев Бхайшайджьягуру и Будды Шакьямуни [DTB, 2000, п. 40–48].

В монгольских и зарубежных коллекциях встречается немало скульптур Манла школы Дзанабазара. Д. Дамдинсурэн писал, что в монгольской столице был специальный небольшой деревянный храм, который назывался Святыни ноёна» (монг. *Ноён шутээнийх*), и в нем был скульптурный комплект работы Дзанабазара из Восьми Бхайшаджьягуру довольно большого размера, однако их современное местонахождение,

41 Миробалан или харитака — вечнозеленое лиственное дерево, вырастающее до 30 м высотой и 1 м диаметра ствола. Встречается в Южной и Юго-Восточной Азии. Входит в число 10 золотых растений аюрведы, считается панацеей от множества разнообразных болезней, так как имеет очень широкий спектр показаний к применению.



Рис. 4.6.1а. Скульптура Бхайшаджья-гуру. Бронза, литье, золочение. 30×18,5 см. Общий вид спереди. ЗДУМ, г. Улан-Батор



Рис. 4.6.1б. Скульптура Бхайшаджья-гуру. Вид справа. ЗДУМ, г. Улан-Батор



Рис. 4.6.1в. Скульптура Бхайшаджья-гуру. Вид со спины. ЗДУМ, г. Улан-Батор

Рис. 4.6.1е. Мудра и поза Бхайшаджья-гуру. Фрагмент скульптуры. ЗДУМ, г. Улан-Батор. Фото [illegible] С.

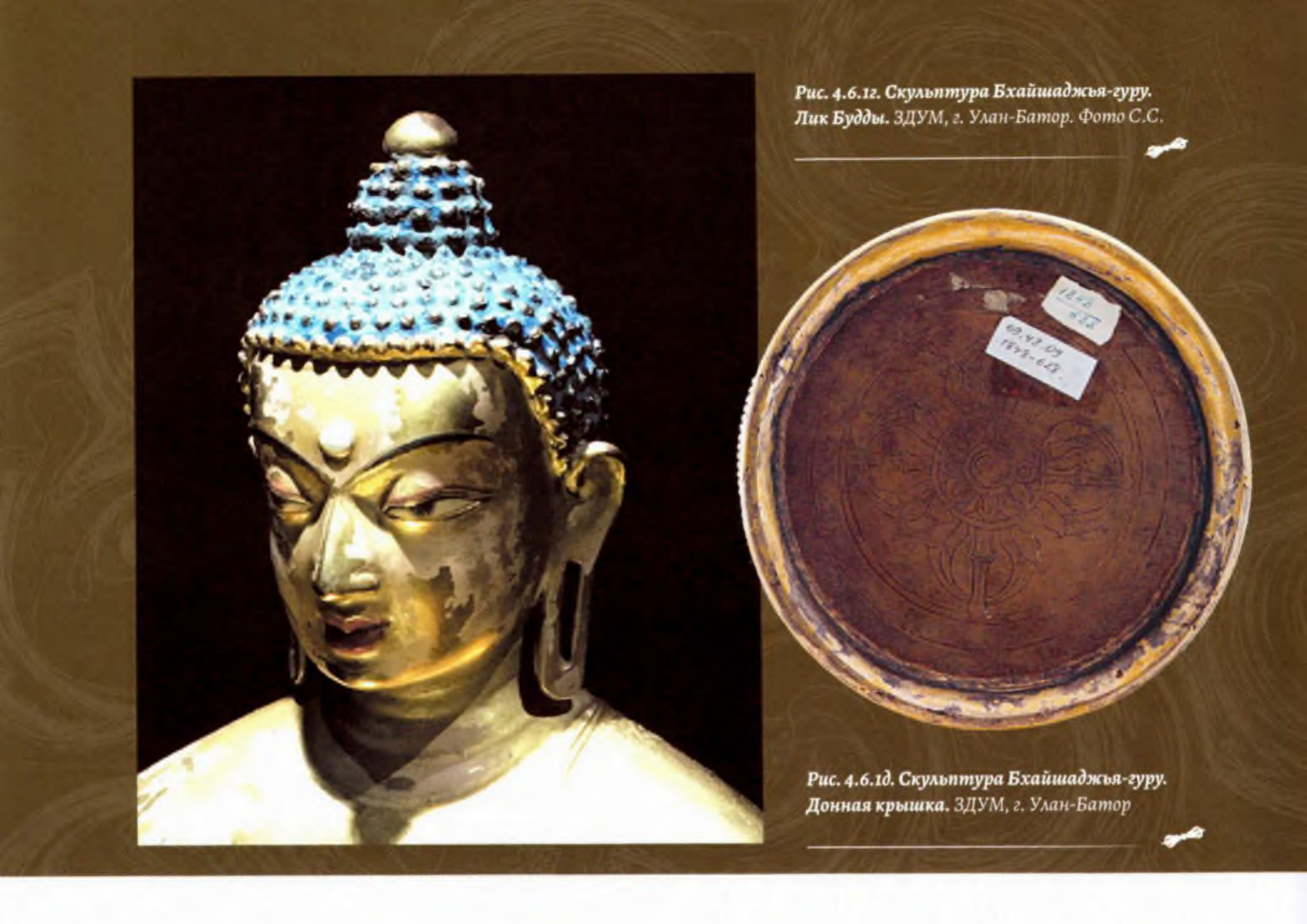


Рис. 4.6.1г. Скульптура Бхайшаджья-гуру. ***Лик Будды.*** *ЗДУМ, г. Улан-Батор. Фото С.С.*

Рис. 4.6.1д. Скульптура Бхайшаджья-гуру. ***Донная крышка.*** *ЗДУМ, г. Улан-Батор*

к сожалению, неизвестно [Дамдинсурэн, 2012, с. 83–84]. Некоторые включают большую скульптуру Манла, сделанную Дзанабазаром, в список пяти главных святынь монастыря Их-хурээ, вероятно, она была такого же размера, как большой Ваджрадхара [Өвгөн Жамбалын яриа, 1959, с. 10]. Впрочем, есть также утверждение, что скульптура Манла Дзанабазара, размером равная большому Ваджрадхаре, не относилась к главным святыням Их-хурээ и хранилась в аймаке Хуухэн-ноен и была там главной ценностью [Өвгөн Жамбалын яриа, 1959, с. 10]. Прекрасный экземпляр Будды Медицины есть в Музее изобразительных искусств в г. Улан-Баторе.

Скульптура Бхайшаджья-гуру (Оточ /Манла) в ЗДУМ

Бронза, литье. золочение, минеральный пигмент. Размеры: 30×18,5 см. Вес: 6850 гр. Инв. № 69.43.09. Будда Медицины изображен в традиционной иконографии, в монашеском одеянии, верхняя накидка прикрывает левое плечо и локоть, правое открыто, он восседает в ваджрной позе, правая рука с варада-мудрой, левая в дхьяна-мудре, атрибуты утрачены, на ладонях есть изображение дхармаваджры. Постамент круглый, сдвоенный, перетянутый лотос, в нижней части два обода, верхний край окантован жемчужной нитью. Лепестки имеют форму «самар дэлбэ», или чешуек кедровой шишки, у верхнего и нижнего лотосов расположены симметрично (рис. 4.6.1 а-г).

Лик имеет все признаки дзанабазаровских будд: точеные правильные черты лица, отсутствие носогубных складок, чистый четкий овал, крупная выпуклая урна, нос с горбинкой, длинные миндалевидные глаза открыты, взгляд направлен вперед, длинные уши с проколотыми отверстиями (рис. 4.6.1г). Юбка и накидка украшены

гравированным узором, драпировка ткани тонкая, изящная.

Скульптуры Будды Врачевания в ЧЛСМ

В ЧСЛМ хранятся две скульптуры средних размеров школы Дзанабазара. Одна (инв. № О.42.75) — бронза, литье, золочение. Размеры: 31×14,5×20,5 см. вес 7320 гр. Иконография традиционная, атрибут в правой руке — плод миробалана, атрибут чаша с амритой утерян. Полукруглый постамент из сдвоенных и перетянутых нитью лотосов. Одеяние украшено специфическим рисунком, напоминающим печать Дзанабазара «четыре глазка» (тиб. *gnas bzhi*). Нижняя часть имеет три обода, украшенных гравировкой с зигзагообразным рисунком (рис. 4.6.2).

Вторая (инв. № О.42.74) — чуть большего размера: параметры 34,5×16,5×25 см. вес 7100 гр. Бронза, литье, золочение. Лик и шея покрыты холодной позолотой, отчего он имеет более темный цвет по сравнению со всей фигурой. Скульптура исполнена в сходной иконографии на полукруглом постаменте сдвоенных и перетянутых нитью лотосов. Атрибут правой руки — плод миробалана, в левой руке — чаша с амритой. Гравировка по краю одеяний — узор, составленный из завитков и и колец, образующих цветочные розетки. Постмент гладкий, без рисунка (рис. 4.6.3). Обе скульптуры относятся к школе Дзанабазара — моделировка Дзанабазара, исполнена его учениками.

Скульптура Бхайшаджья-гуру в Музее Эрдэнэ-дзу

Подобная скульптура Бхайшаджья-гуру, но меньшего размера есть в музее монастыря Эрдэнэ-дзу. Инв. № 65-919. Латунь, литье, золочение. Размеры: 18×14×9 см. Скульптура исполнена в традиционной иконографии на полукруглом постаменте сдвоенных и перетянутых нитью лотосов. Постамент без узора. Атрибут правой руки — плод миробалана, в левой руке — чаша с амритой. Узор по краю одеяний очень лаконичный, розетки из большого кольца и маленьких полукружий (рис. 4.6.4). Скульптура относится к списку второго порядка (школа Дзанабазара).

Скульптура Бхайшаджья-гуру в Эрмитаже, Санкт-Петербург

Скульптура Будды врачевания есть в Государственном Эрмитаже, г. Санкт-Петербург. Бронза, литье, золочение. Высота 27 см. Инв. У-529. Экземпляр поступил в 1934 году из Этнографического отдела Государственного Русского музея, ранее был в составе коллекции Э. Э. Ухтомского. В правой руке Бхайшаджьягуру держит плод миробалана, левая рука на коленях в мудре медитации, атрибут чаша отсутствует. Постамент подтреугольной формы, двойной лотос, перетянутый посредине, лепестки расположены симметрично. Опубликован [Елихина, 2020].

Тангка. Будда Шакьямуни и восемь Будд Врачевания

Холст 59×40 см. Минеральный пигмент, богатая позолота. Г. Дзанбазар, XVII в. Кант синий, рамка коричневая. Обрамление: парча бежевая с золотым цветочным орнаментом.

Тангка имеет круглую композицию с четкой графической и цветовой симметрией и акцентом на главное божество. Центральное место на тангка занимает крупная яркая фигура Будды Шакьямуни, от которого исходит лазуритовое сияние, как от Бхайшаджьягуру Будды. Это сияние изображено ярко-синим ореолом (санкр. *prabhamandala*) с оранжевым внешним кругом, пронизанным золотыми лучами. Нимб (санскр. *śiraścakra*) вокруг головы мягкого зеленого цвета с сиреневым ободом (рис. 4.6.5).

Будда восседает в ваджрасане, правая рука в бхумиспарша мудре, левая в дхъяни мудре, на ней патрой из лазуритового камня, наполненная живительным нектаром. На нем тройное монашеское одеяние (санскр. *tricivara*): бордовый шамтаб — антаравасака с синим кушаком, оранжевая накидка — уттарасанга с зеленоватой подкладкой прикрывает оба плеча, плащ — самгати горчичного цвета закрывает колени. Завитки иссиня-черных волос изображены





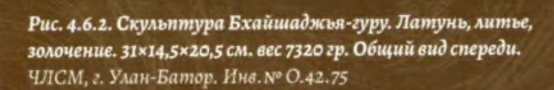


Рис. 4.6.2. Скульптура Бхайшаджья-гуру. Латунь, литье, золочение. 31×14,5×20,5 см. вес 7320 гр. Общий вид спереди.
ЧЛСМ, г. Улан-Батор. Инв. № О.42.75

Рис. 4.6.3. Скульптура Бхайшаджья-гуру. Латунь, литье, золочение. 34,5×16,5×25 см. вес 7100 гр. Общий вид спереди.
ЧЛСМ, г. Улан-Батор. Инв. №О.42.7

пупырышками, ушниша увенчана драгоценностью, на лбу белый завиток урны, ладони и ступни покрыты охрой, на ступнях ног видны крошечные золотые дхармачакры. Он восседает на серебристом лунном диске, лежащем на роскошном лотосе с разноцветными фестончатыми лепестками. Легкая светлая улыбка на маленьких губах озаряет радостью чистый, безупречно правильный лик. Художник мастерски передает одновременную отрешенность полуопущенных глаз Будды и неусыпное милосердное внимание ко всему окружающему миру, его присутствие здесь и сейчас.

Будда Шакьямуни изображен в кольцевом окружении Семи будд медицины, напоминающем традиционную структуру ставки монгольских правителей (монг. *хурээ*). Имена будд подписаны золотом, очень красивым почерком на тибетском языке со словами поклонения каждому из них. Перечисление имен дано здесь сверху вниз, справа налево.

1) Наверху в центре — Будда Сунаман (санскр. *sunāman;* тиб. *ston pa mtsan legs;* монг. *sain neretü*); правая рука в дхармачакра мудре, левая — в дхъяни мудре, шамтаб оранжевого цвета, накидка бордовая с золотым принтом, лотос терракотового цвета, нимб зеленого, прабхамандала сиреневого.
2) Слева — Будда Сварагхоша (санскр. *svaraghosa;* тиб. *ston pa sgra dbyangs;* монг. *jibqulanγ-un egesig daγutu*); правая рука — в варада мудре, левая — в дхъяни мудре. Шамтаб бордовый, накидка оран-

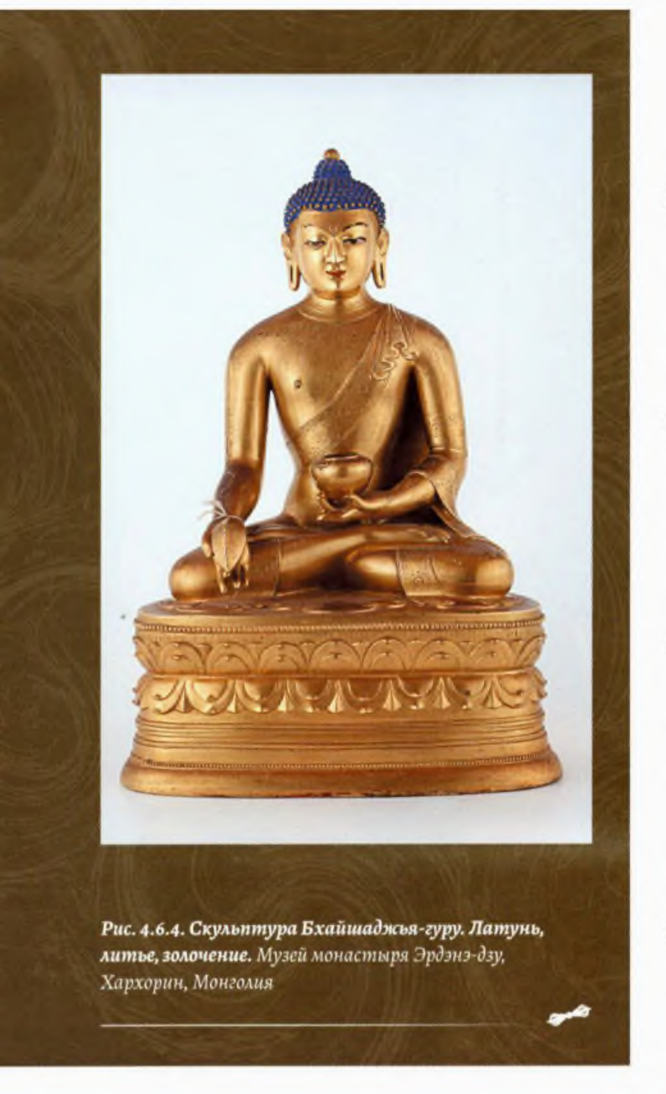


Рис. 4.6.4. ***Скульптура Бхайшаджья-гуру. Латунь, литье, золочение.*** *Музей монастыря Эрдэнэ-дзу, Хархорин, Монголия*

жевая с золотым принтом знака триратны, лотос и нимб сиреневого цвета, прабхамандала зеленого. Имя Сварагхоши указывает на сакьяпинскую традицию, в текстах, принятых традицией гелукпа, вместо Сварагхоши дается имя Ратначандры [BIT, 1986, с. 26].

3) Справа — Будда Суварнабхадра (санскр. *suvarnabhadra;* тиб. *ston pa gser bsang;* монг. *suvarṇaprabha*); обе руки в дхармачакра правартана мудре. Шамтаб бордовый, накидка оранжевая с золотым принтом триратна, лотос и нимб сиреневого цвета, прабхамандала зеленого.
4) Ниже слева — Будда Ашокаттама (санскр. *aśokottama;* тиб. *ston pa mya ngan med;* монг. *γaslang ügei degedü*); обе руки в дхъяна мудре, шамтаб оранжевый, накидка бордовая, нимб зеленый, прабхамандала сиреневая, лотос терракотового цвета.
5) Справа — Будда Дхармакирти (санскр. *dharma kīrti;* тиб. *ston pa chos sgrags;* монг. *dharm-a-kirti*); обе руки в дхармачакра правартана мудре, шамтаб оранжевый, накидка бордовая с золотым принтом из колец, нимб зеленый, прабхамандала сиреневая, лотос терракотового цвета.
6) Еще ниже слева — Будда Абхиджня раджа (санскр. *abhijñarāja;* тиб. *ston pa mngon mkhyen;* монг. *abinca*); правая рука в варада мудре, левая в дхъяни мудре, шамтаб бордовый, накидка оранжевая с золотым принтом из колец, нимб синеревый, прабхамандала зеленая.
7) Справа — Будда Бхайшаджья-гуру, царь врачевания (санскр. *bhaiṣajyaguru;* тиб. *ston pa sman gyi bla;* монг. *em-un qaγan*); правая рука в варада мудре с веткой миробалана, левая в дхъяни мудре с патрой. Шамтаб бордовый, накидка оранжевая с золотым принтом из триратны, нимб сиреневый, прабхамандала зеленоватая, цвета прозрачного нефрита, лотос сиреневый.
8) В нижнем левом углу — Будда Шакьямуни (санскр. *śākyamuni;* тиб. *ston pa shakya thub pa;* монг. *Шагжа бурхан*); правая рука в бхумиспарша мудре, левая в дхъяни мудре с патрой, нимб оранжевый, прабхамандала синяя, лотос терракотовый.
9) В нижнем правом углу Дзанабазар (санскр. *jnya na' bajra*) в ламском одеянии — оранжевый шамтаб, бардовая накидка и желтый плащ, сидит в гуптасане на квадратных подушках с красивым узором. Эффект прабхамандалы создает спинка трона, обтянутая синим шелком с золотым орнаментом из вишваваджр. На голове гелукпинская желтая шапка неринг, нарисованная с ворсинками, обращенными вверх. Вокруг головы яркий оранжевый ореол с золотым кольцом. Правая рука с ваджром у сердца, левая на колене с колокольчиком. На щеках видны ямочки.

В разных текстах можно встретить разные варианты семи имен будд врачевания, здесь представлены образа согласно сакьяской традиции садханы. В описаниях будды врачевания обычно имеют разные цвета тела,



Рис. 4.6.5. Тангка Восемь Будд Медицины. Холст 59×40 см. Минеральные краски, позолота. Г. Дзанабазар. ≈ 90-е годы XVII в.
Коллекция А. Алтангэрэла.

в тибетской традиции живописи, как правило, они также окрашены в разные цвета. Все будды на тангка имеют золотой цвет тела, как это принято в китайской традиции. Несомненно, мастер был знаком с китайской традицией культа будд — наставников врачевания, об этом косвенно свидетельствуют подписи имен, в которых присутствует именно этот эпитет будды — Наставник, Учитель. С учетом этого целесообразно датировать создание полотна 90-ми годами XVII века, когда Дзанабазар проживал в Пекине, при дворе императора Канси.

Горы изображены симметричными треугольниками, покрытыми лесом. Много разнообразных цветов, кустов, дивных тропических и фруктовых деревьев. Все будды восседают на лотосах одинакового размера и однотипной формы с лепестками-сердечками. Подношения Пяти чувства размещены на цветах лотоса в золотой вазе, форма которой напоминает плоды миробалана (аруры).

Фон тангка создается глубоким сочным индиго, в который окрашены небеса, серебристо-белыми облаками и мягким зеленым ландшафтом. Сияние качественной позолоты, глубокие насыщенные цвета создают настроение праздника и радости. Ясные, лучистые лики будд, густые золотисто-оранжево-красные фигуры на контрасте с глубокими сине-зелеными красками создают иллюзию объемности изображения и праздничного присутствия будд. Важной особенностью данной работы следует признать наличие автопортрета, подписанного именем Джнянаваджра.

АМИТАЮС — БУДДА ДОЛГОЛЕТИЯ

(САНСКР. AMITĀYUS; ТИБ. TSHE DPAG MED; МОНГ. АЮШ-БУРХАН / ЦАГЛАШГУЙ НАСТ)

Будда Амитаюс (санскр. *amitāyus*; тиб. *tshe dpag med;* монг. *Аюш-Бурхан / Цаглашгуй наст — Будда безграничной жизни*) — это одна из форм будды Амитабхи, родоначальника семейства Падма, цвет его красный, направление — запад. Амитаюс или Аюш — один из самых почитаемых образов в монгольском и тибетском буддизме, что не удивительно, ибо сохранение и продление срока жизни актуально для людей везде и всегда. В Монголии, Тибете, Бурятии, Калмыкии, Тыве, если у человека возникает угроза жизни и здоровью, заказывают чтение «Сутры долголетия» или «Цэдо» (тиб. *tshe mdo*), посвященной Будде Амитаюсу, делают подношения в храме, возжигают масляные светильники (монг. *зула*).

Изображение Амитаюса является одним из самых многочисленных и популярных в тибето-монгольском буддизме, сотни и тысячи изображений Амитаюса изготавливались для ритуалов долголетия или похоронных обрядов правителей, широко распространены живописные свитки, все полотно которых полностью покрыто мультиплицированными изображениями Амитаюса. Многократно повторяющийся образ Амитаюса используется в архитектуре для заполнения кесон, квадратных ячеек на потолках храмов. Изображения Амитаюса чаще и больше других встречаются в музейных коллекциях, храмовых и частных собраниях, так как существует традиция изготовления его скульптурных или живописных образов для накопления заслуг, с тем чтобы поправить ситуацию со здоровьем. Когда Восьмой Богдо-гэгэн боролся с угрозой полной слепоты, было изготовлено три тысячи изображений Амитаюса, большая их часть которых, кстати, была заказана в Польше. Сейчас эти скульптуры находятся в храме Авалокитешвары монастыря Гандан в г. Улан-Баторе.

Обычно Амитаюса изображают с телом красного цвета, реже белого, у него одно лицо и две руки, сложенные в дхьяна-мудре. Амитаюс сидит на лотосовом троне на диске луны в позе лотоса и украшен символами измерения самбхогакайи, то есть в царском одеянии и украшениях. В руках у него сосуд с нектаром бессмертия амрита (санс-


Рис. 4.6.6а. Скульптура Амитаюса. Г. Дзанабазар. ≈ 1681-83 гг. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. 78×52×31 см. Вес 45380 гр. Без постамента. Музей-храм Чойжин-ламы, г. Улан-Батор.

кр. *amṛta*), а на голове корона с изображением Пяти Дхьяни Будд. Амитаюс может изображаться со своей супругой Чандали (санскр. *yuganaddha «два в одном»;* тиб. *yab-yum «отец-мать»*). В руках они держат по стреле с шелковыми лентами пяти цветов и по сосуду с эликсиром бессмертия.

Срок жизни человека, как и прочих живых существ, зависит от множества совокупных условий — от биологических, географических до социальных, психологических, кармических и т.д., но индийские махасиддхи передали для последующих поколений буддийские учения, следуя которым можно преодолеть объективные и субъективные ограничения. В Монголии, как и в Тибете, распространена легенда из «Падма-гатан», согласно которой Падмасамбхава практиковал практику долгой жизни в священной пещере Маратика в Северном Непале вместе с индийской принцессой Мандаравой, отец которой был категорически против связи с бродячим тантриком. Он повелел сжечь пару на костре, однако они остались в огне невредимы и обрели способность к беспредельной жизни, а Мандарава достигла различных высших сиддхи, проявила радужное тело. Это учение долгой жизни «Цедуб Гон-

дуй» (тиб. *tshe sgrub kun ‹dus*) впервые было передано непосредственно самим Буддой Амитаюсом учителю Падмасамбхаве, который в VIII веке записал его как терма и сокрыл в скале в Восточном Тибете на благо будущих поколений. В XIX веке терма было вскрыто и передавалось по линии дзогчен Намхай Норбу Ринпоче [Намкай Норбу, Джон Шейн, 1998; Жизни и освобождение принцессы Мандаравы...]

Упоминания об Амитаюсе содержатся в «Сукхавади-вьюха сутре» (санскр. *sukhāvatīvyūha sūtra,* I век н.э.) как о Будде, обладающим неизмеримой, бесконечной жизнью. Амитаюс был рожден в Сукхавади великой силой сострадания Будды Амитабхи и его стремлением помочь живым существам, короткий срок жизни которых недостаточен для плодотворной практики учения. Молитвой Амитабхи в измерении совершенного блаженства в чистых землях Сукхавади из цветка лотоса родился Будда Беспредельной Жизни. Самостоятельный от Амитабхи культ Будды Амитаюса сформировался в IV веке благодаря «Амитаюс-дхьяна сутре». К Амитаюсу стали обращать мольбы о долгой жизни, крепком здоровье и достатке. Например, согласно агиографиям, Нагарджуна, получив посвящение Будды Амитаюса, стал «фактически бессмертным бодхисаттвой» и прожил около 600 лет, хотя его отцу было предсказано, что новорожденный сын не проживет и десяти дней, и тогда сто специально приглашенных брахманов молились и продлили мальчику жизнь на семь лет, но не более. Затем для продления жизни ему рекомендовали стать монахом, и Нагарджуна «принял посвящение[42] в магическом круге Амитаюс — Победителя Смерти» от махасиддха Сарахи и преодолел роковую ночь семилетия [Андросов, 2018, т. 1, с. 31, 52].

Распространение практики Амитаюса в Тибете связывается также с именем Миларепы (1052–1135) и его ученика Речунгпа (1084–1161), который был болен проказой. Речунгпа, узнал от странствующих йогинов о существовании чудесного метода излечения, отправился на поиски и нашел в предгорьях Гималаев дакини Сиддха-раджини (тиб. *grub pa'i rgyal mo*), которая даровала ему посвящение Будды Амитаюса, Хаягривы и др. Вернувшись в Тибет, он передал учения своему учителю Миларепе, затем его и своим ученикам. После этого Учение Будды Амитаюса распространилось во всех школах тибетского буддизма.

Новый импульс для развития самостоятельного от Амитабхи культа Амитаюса появился благодаря тексту молитвы, написанному Цонкапой в XIV веке. Широкое распространение в Тибете, Монголии и Китае культ получил в XVI–XVIII веках и сохраняет свое значение и поныне.

Ундур-гэгэн Дзанабазар и его ученики выполнили немало образов Будды безграничной жизни. Большая скульптура Амитаюса, которую называли в народе Ганжурын Аюш, считалась одним из главных святынь в Урге, в середине XX века она находилась в Музее-храме Чойжин-ламы. Из биографии Дзанабазара известно, что он проводил изготовление и освящение ста скульптур Амитаюса для матери-императрицы, бабушки маньчжурского императора Канси (1654–1722). Среди произведений Дзанабазара Будда Амитаюс занимает значительное место, изображения Амитаюса у Дзанабазара и его школы известны по разным коллекциям.

Скульптура Будды Амитаюса в Музее-храме Чойжин-ламы

Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Размеры: 78×52×31 см. Вес 45380 гр. Без постамента. Инв. № О-42-9/259/4/585. Государственный реестр, указ № 126 от 1998 г. № 80.

42 Санскр. *abhiṣeka;* пали abhiseka — посвящение, инициация Сараха (означает «выпускающий стрелу», «лучник»), или Сарахапада — индийский поэт-мистик, известный как совершенный, изначальный сиддха (ади-сиддха) — один из 84 буддийских махасиддхов Индии, иногда его называли «Великим брахманом». Годы жизни точно не известны, как и место рождения. По одним версиям, родился Сараха в III–II в. до н.э., по другим около VII–IX вв. Умер в Южной Индии, на священной горе Шри Парвата. Однако среди лам Бурятии прошлого столетия бытовала история о том, что Сараха в 20-е гг. XX в. посетил один из бурятских монастырей. Реализовал практику Амитаюса и передал ее своему ученику Нагарджуне.



Рис. 4.6.66. ***Фрагмент скульптуры Будды Амитаюса. Диадема с изображениями Пяти татхагат.*** *Музей-храм Чойжин-ламы*

Самая крупная скульптура Амитаюса работы Дзанабазара находится в Музее-храме Чойжин-ламы в г. г. Улан-Баторе (Монголия). Это одно из роскошных, ранних творений великого скульптора, выполнено в той же технике и эстетике, что большой Ваджрадхара, святыня монастыря Гандан, поэтому целесообразно датировать ее изготовление примерно этим же временем — около 1683 года. Фигура Амитаюса сохранилась без лотосового постамента и демонстрируется на львином троне с богато украшенной резной спинкой. Подобной работой, сохранившейся в Монголии,



Рис. 4.6.6в. Дхъяни-мудра Амитаюса и сосуд-калаша с амритой. Фрагмент скульптуры.
ЧЛСМ

является скульптура Ваджрасаттвы, также находящаяся в этом же Музее-храме Чойжин-ламы и установленная на аналогичном литом золоченом троне. Изображение скульптуры было опубликовано Н. Цултэмом [Цултэм, 1982, с. 54; Цултэм, 1989, с. 84; MUGZ, 2015, с. 14–17].

Отличительная особенность скульптуры — особо тщательная и тонкая обработка пятичастной диадемы, на лепестках которой рельефно изображены Пять великих татхагат, или Дхъяни будд. На центральном, самом крупном лепестке расположено изображение Будды Амитабхи, главы семейства Ло-

тоса (Падма), с которым соотносится Амитаюс (рис. 4.6.6б).

Как и у всех божеств Дзанабазара, у Амитаюса атлетический торс с широкими плечами и узкой талией, ровными и гладкими конечностями, чистой и нежной кожей, что передается матовым золочением холодным способом. Кисти рук, невероятно изящные и ровные, сложены в жесте созерцания и удерживают золотой сосуд с амритой — напитком бессмертия и древом жизни, каждый листочек которого отлит отдельно. У Амитаюса восемь ботхисаттвовских украшений, все украшения составлены из простых, традиционных для кочевнического искусства элементов — бусин, колец разных размеров, собранных в ожерелья, гирлянды, цветочные венчики. Дхоти украшено густым цветочным узором по всему полю и бордюрным узором по краям. Кувшин украшен рельефной гирляндой из жемчужных бусин (рис. 4.6.6в).

Амитаюс в Национальном музее РБ, Улан-Удэ, Бурятия

Бронза, литье, золочение, минеральный пигмент.

Размеры: 55,0×36,5 см. Инв. № ОФ 999.

Это одна из крупнейших и лучших по качеству исполнения известных на сегодня скульптур Амитаюса работы Дзанабазара. Будда Амитаюс восседает в ваджрной позе (санскр. *vajra paryaṅkāsana*) на круглом лотосовом пьедестале, его руки сложены на коленях в жесте медитации (санскр. *dhyani mudrā*) и удерживают сосуд с амритой (санскр. amṛta), напитком бессмертия, из которого произрастает древо жизни (рис. 4.6.7).

У него атлетический торс, широкий в плечах и тонкий в поясе, прекрасный и одухотворенный лик с высоким чистым лбом, высоким тонким, с характерной горбинкой носом и пухлым маленьким ртом. Миндалевидные глаза смотрят вперед, чуть вниз. Аккуратная, с округлыми формами диадема содержит пять лепестков, украшенных пламенеющей драгоценностью. Амитаюс украшен восемью видами царских украшений бодхисаттвы. Высокий узел волос на ушише перетянут жемчужной нитью и увенчан драгоценным знаком пламени, две пряди спускаются по предплечьям, волосы окрашены синим пигментом. Пятилепестковая диадема скреплена сзади обручем с тремя заклепками, ленты, удерживающие ее, образуют веерообразную защиту вокруг лица и головы. Накидка мягкими волнами лежит на плечах, образуя подобие пелерины на спине.

Колье составлено из крупных цветочных венчиков и создает треугольную защиту на груди, длинное жемчужное ожерелье включает в себя цветочные венчики на груди и сзади на застежке. Край юбки украшен по бордюру гравированным узором, все узоры образованы из традиционных для Дзанабазара лаконичных элементов — спиральных завитков и колец. Пояс украшен гирляндой из драгоценных камней. Через левое плечо перекинута жемчужная нить пояса йогина.

Лотос-постамент полусферической формы с резными лепестками в три ряда, в верхнем ряду между лепестками расположены пучки тычинок. Крышка дна отсутствует, внутренние стенки скульптуры ровные, гладкие, обнаруживают высокое качество литья. Лицо и шея покрыты позолотой холодным способом, что создает матовый эффект, в отличие от остальных, глянцевых частей скульптуры. Темный след (потертость позолоты) под левым глазом скульптурного изображения создает печальный облик плачущего будды (рис. 4.6.7а-г).

Амитаюс в Музее-дворце Богдо-хана, г. Улан-Батор

Латунь, литье, золочение, цветной пигмент. Размеры 26,2×17,9 см.

Инв. № 1-47(1), 24-1-18. Включен в гос. реестр 2002 г. У-118 уникальных объектов историко-культурного наследия № 158. Опубликован в каталоге шедевров монгольских музеев [МШУД, т. 1, с. 71]. Иконография традиционная. Колье состоит из нескольких больших бусин. Сосуд с эликсиром бессмертия и древом жизни удерживается обеими руками в жесте созерцания. Постамент — сдвоенный лотос, сдвоенные

лепестки в форме «самар дэлбэ» расположены в зеркально симметричном отражении; верхний край обрамлен жемчужной нитью, нижний обод имеет традиционные три обода без декора (рис. 4.6.8).

Три скульптуры Амитаюса в музее Эрдэнэ-дзу

Латунь, литье, золочение. Размеры 25,7×15,7×12 см. Вес 3355 гр. Инв. № 65-04-2Б. Включен в гос. реестр У-175 от 2000 г. № 132. Опубликован в трехтомном издании шедевров из музеев Монголии [МШУД, т. 3, с. 157]. Иконография традиционная, колье имеет в центре большую бусину и подвеску Постамент — сдвоенный лотос, полукруглый, лепестки расположены асимметрично. (рис. 4.6.9).

Латунь, литье, золочение. Размеры 25×11,2 см. Вес 3270 гр. Инв. № 65-04-4Г. Включен в гос. реестр У-175 от 2000 г. № 132. Опубликован в трехтомном издании шедевров из музеев Монголии [МШУД, т. 3, с. 157]. Иконография традиционная, Колье имеет в центре большую бусину и подвеску. Постамент — сдвоенный лотос, полукруглый, лепестки расположены асимметрично (рис. 4.6.10).

Сплав с содержанием серебра, литье, золочение, бирюза, рубин. Размеры: 23×9,7 см. Вес: 2410 гр. Инв. № 65-309. Включен в Государственный реестр особо ценных историко-культурных объектов Монголии от 2004 г. У-108, №202 [МШУД, т. 3, с. 162]. Школа Дзанабазара, XVIII в. В украшениях инкрустированы бирюзовые и рубиновые вставки. Сосуд с амритой закрыт четырьмя узкими листьями и крышкой с круглым набалдашником. Одеяние украшено гравированным узором (рис. 4.6.11). Пояс постамента имеет гравированный декор-виньетку на передней части.

Скульптуры Будды Амитаюса в ЗДУМ, г. Улан-Батор, Монголия

Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Размеры: 20,5×12,7 см. Вес 1420 гр. Конец XVII в. Инв. № ДУМ2012.0.42. Включен в госреестр УПИКН У-118 от 2002 г. № 163, опубликован в 2018 г. [МШУД, т. 1, с. 186]. Иконография традиционная, Амитаюс восседает в ваджрапарьянка асане, руки в медитации удерживают сосуд с эликсиром долголетия. Диадема составлена из высоких лепестков, сложенных из двойных завитков S-образной конфигурации. Над кувшином с амритой изображена пылающая драгоценность, исполняющая желания, на граненом стержне, блеск, исходящий от граненого камня, крупно передан в форме пышного веера. Рельефно выделена накидка, спускающаяся по предплечьям, она образует под локтями симметричные петли, ее концы, спущенные по двум сторонам пьедестала, задрапированы в виде зигзагообразных складок и достигают нижнего края пьедестала. Пьедестал — сдвоенный лотос с симметричными рядами лепестков, немного расширен книзу, полукруглый на тыльной и прямой на лицевой стороне, нижний обод пьедестала украшен гравировкой с треугольным узором. Лик вылеплен очень выразительно и ярко, покрыт холодной позолотой (рис. 4.6.12).

Скульптура Амитаюса в ЗДУМ, переданная из Венгрии

Бронза, литье, золочение. Размеры: 19.5×12.3 см, вес: 2040 гр. Инв. № ДУМ2015.1.1. Скульптура находилась во владении венгерского ученого, передана в дар Монгольскому правительству наследниками ученого во время международной конференции «Монгольский буддизм» в апреле 2015 года, университет Е. Лорана, г. Будапешт. В настоящее время числится в фондах ЗДУМ (рис. 4.6.13а-б). Иконография традиционная. Пьедестал в виде круглого лотосового цветка с лепестками, напоминающими чешуйки кедровой семенной шишки (монг. самар дэлбэ). Композиция украшений составлена из объемных цветов и выглядят очень изысканно и богато. Нежный юный лик сияет чистотой и одухотворенностью. Искусно и подробно выполнена драпировка одеяний. Цвет позолоты отмечен прекрасным солнечно-теплым оттенком. Веточка волшебного древа, венчающая сосуд с эликсиром бессмертия, к сожалению, немного отогнулась. Лотосовый постамент в форме барабана состоит из двух лотосов, перетянутых посередине. Его крупные, сочные



Рис. 4.6.7а. Скульптура Будды Амитаюса. Бронза, литье, золочение. Размеры: 55,0×36,5 см. Общий вид. *Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Россия*



Рис. 4.6.7б. Скульптура Будды Амитаюса. Вид со спины. *НМРБ, г. Улан-Удэ, Россия*

Рис. 4.6.7г. Скульптура Будды Амитаюса. Вид с зу. *НМРБ, г. Улан-Удэ, Росс*



Рис. 4.6.7в. Скульптура Будды Амитаюса. Вид в полоборота. *НМРБ, г. Улан-Удэ, Россия*



Рис. 4.6.7д. ***Скульптура Будды Амитаюса. Фрагмент. Комплект украшений, вид сверху.*** *НМРБ, г. Улан-Удэ, Россия*

Рис. 4.6.7е. ***Скульптура Будды Амитаюса. Фрагмент. Узор на одеянии.*** *НМРБ, г. Улан-Удэ, Россия*



Рис. 4.6.7ж. Скульптура Будды Амитаюса Бронза, литье, золочение. Размеры: 55,0×36,5 см. Вид слева. *НМРБ, г. Улан-Удэ, Россия*



Рис. 4.6.8. Скульптура Амитаюса в Музее-дворце Богдо-хана, г. г. Улан-Батор. Латунь, литье, золочение, цветной пигмент. Размеры 26,2×17,9 см.

лепестки имеют традиционную для Дзанабазара форму чешуек кедровой шишки. Престол обрамлен жемчужными нитями по верхнему краю и над нижним ободом. Широкий средний обод пьедестала украшен цветочной вязью, обрамлен рамкой со ступенчатыми краями.

Скульптура Будды Амитаюса в коллекции Э. Мустафаева, Москва

Латунь, литье, золочение горячим способом, черный пигмент. Размеры 25×16×12 см. Вес 2750 гр. Без вложений, донная крышка отсутствует. Находится в коллекции Э. Мустафаева, Москва, Россия.

Амитаюс изображен согласно иконографии тибето-монгольского буддизма. У Амитаюса тело красного цвета, один лик и две руки, сложенные в жесте медитации (санскр. *dhyani mudrā*). В руках у него сосуд с нектаром бессмертия амрита (санскр. *amṛta*). Будда восседает на лотосовом троне, на диске луны, в ваджрной позе (санскр. *vajra paryaṅkāsana*) и украшен символами измерения самбхогакайи, то есть в царском одеянии и украшениях. Ушниша (выступ на макушке головы) прикрыта высоким узлом волос, перетянутым двумя жгутиками, и увенчана пламенеющей драгоценностью на четырехлепестковом основании. Две пряди волос спускаются по пле-



Рис. 4.6.9. Скульптура Амитаюса. Латунь, литье, золочение. Размеры 25,7×15,7×12 см. Вес 3355 гр. Инв.№65-04-2Б. Музей Эрдэнэ-дзу, г. Хархорин.

чам до середины предплечий. Волосы были окрашены черным пигментом, частично утраченным на прядях (рис. 4.6.14а-г).

У Амитаюса, как у всех будд Дзанабазара, одухотворенный, чистый молодой лик без носогубных складок, с крупными чертами лица, выдающейся урной в межбровье. Глаза миндалевидной формы с приспущенными веками (зрачки не прорисованы), нос высокий с характерной дзанабазаровской горбинкой, губы маленькие, пухлые.

На голове у него диадема с пятью звеньями, которые символизируют Пять Дхьяни Будд или Пять Великих Татхагат[43]. Диадему удерживает цепочка с застежкой на затылке, а также завязкой с бантами. Огромные тяжелые серьги в форме пальметок свисают с длинных мочек ушей и лежат на плечах. Звенья диадемы с бантами, серьгами и колье создают сплошную защиту головы, шеи и плеч. Кроме нагрудного колье, есть также длинное, до пояса, жемчужное ожерелье. Ожерелье, перекинутое через левое плечо по диагонали туловища, символизирует пояс йогина. Браслетами с пальметками украшены предплечья, запястья и щиколотки.

43 Санскр. *panca kula tathāgata;* тиб. *sangs rgyas rigs lnga;* монг. *Таван язгуурын бурхад* — главы буддовых родов.

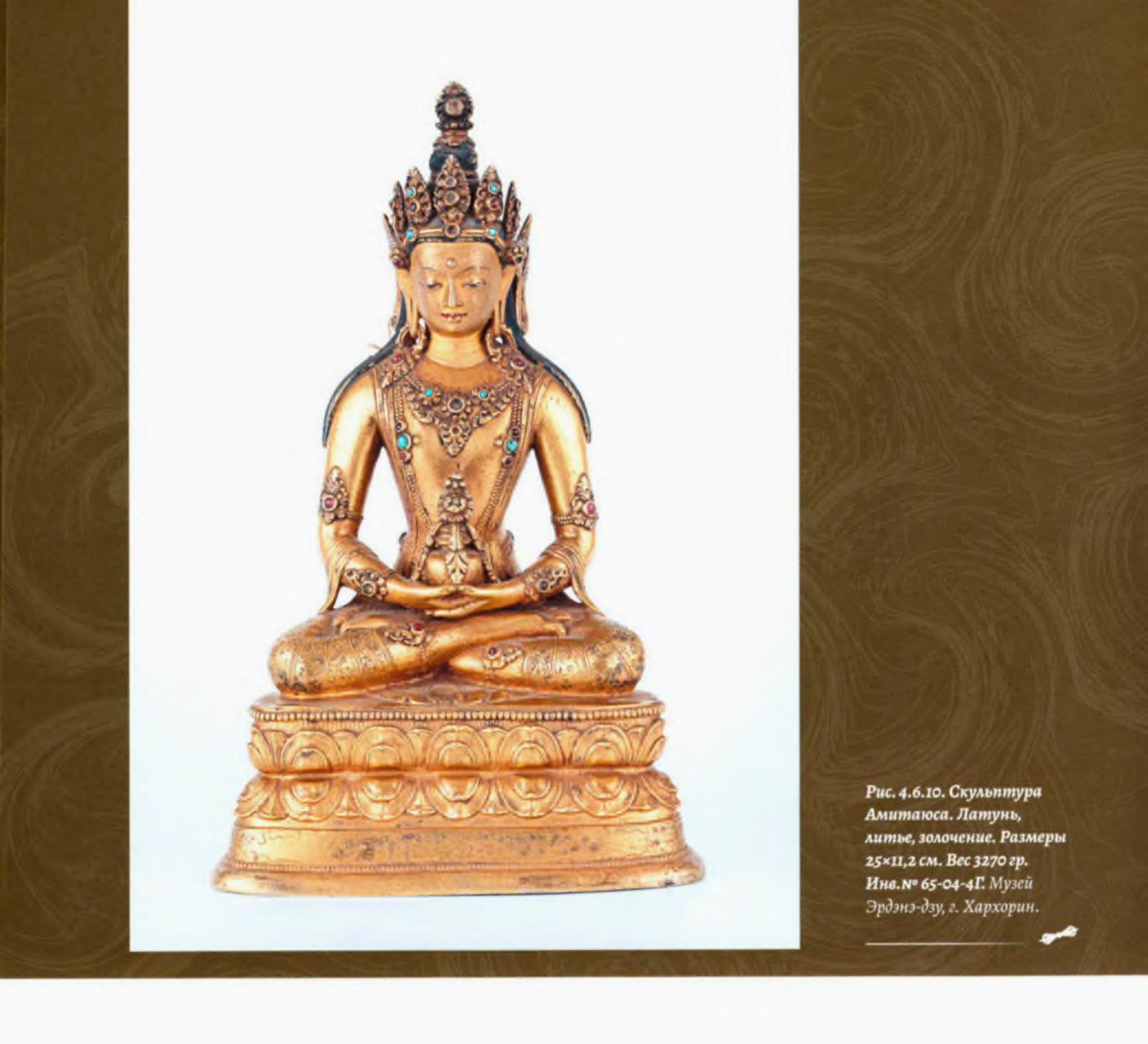


Рис. 4.6.10. ***Скульптура Амитаюса. Латунь, литье, золочение. Размеры 25×11,2 см. Вес 3270 гр. Инв.№ 65-04-4Г.*** *Музей Эрдэнэ-дзу, г. Хархорин.*

Тончайшие нежные шелка одеяния облегают тело божества — атлетический торс, широкий в плечах и тонкий в поясе, ровные ноги, эластичные суставы, чистую, нежную кожу. На плечи накинут паланкин-уттарасанга (санскр. *uttārasanga;* тиб. *bla gos;* монг. *орхимж*). Сложенный узкой лентой, он образует на спине подобие горжета, края спускаются по предплечьям и под локтями свисают на бедра. Края юбки (санскр. *antaravasaka;* тиб. *mthang gos / sham thab;* монг. *шамтаб*) стекают у колен на поверхность пьедестала и задрапированы симметричными складками веером, бордюр украшен гравировкой с цветочными венчиками, кольцами, спиральными завитками. На бедрах пояс с гирляндой драгоценностей, в основе узора цветочный венчик и круглые розетки с бисерным обрамлением. Кисти рук маленькие, пухлые, с изящными пальцами, которые удерживают круглый сосуд, накрытый шелковой юбочкой, из сосуда растет древо жизни с цветами и волшебными плодами. Иконография соответствует традиции Бари-лодзавы (≈1038–1109), описание включено в иконографический свод «Садхана-сахасра»[44] тибетского ученого Таранатхи (1575–1634), воплощением которого Дзанабазар был признан.



Рис.4.6.11. Скульптура. Амитаюс серебряный. Сплав с содержанием серебра, литье, золочение, вставки из бирюзы, рубина. Размеры: 23×9,7см. Вес: 2410 гр. Инв.№ 65-309. Инв.№ 65-309. *Музей монастыря Эрдэнэ-дзу, г. Хархорин*

Постамент — сдвоенный лотос с асимметричными рядами двойных лепестков — как бы перетянут посредине и окантован по верхнему краю и нижней части так называемой жемчужной нитью. Лепестки имеют форму чешуек кедровой шишки (монг. *самар дэлбэ*), что характерно для произведений Дзанабазара. В горизонтальном сечении постамент имеет полукруглую форму, верхняя лепестковая его часть — цельнолитая с телом скульптуры, нижняя половина состоит из пояса с двумя рельефными ободками и бордюра, расширяющегося книзу, которые соединены между собой и лотосовой частью спайкой.

Амитаюс, стоящий на лотосе с мандорлой

Бронза, литье, позолота, минеральный пигмент.

Высота 68,5 см. Монголия, третья четверть XVII века (рис. 4.6.15а-в).

44 «Садхана сахасра», или Ринжун-гьяца (тиб. *rin 'byung brgya rtsa*, полное название: *yi dam rgya mtsho'i sgrub thabs rin chen 'byung gnas*) — «Море садхан идамов, т.н. источник драгоценностей», огромный трактат в 483 листа, составленный Таранатхой на основе «Садхана самучайи», иконографического свода XII – нач. XIII в.



Рис. 4.6.12. Амитаюс в ЗДУМ. Размеры: 20,5×12,7 см. Инв. 1260-1078.

Амитаюс стоит прямо, на прямых ногах, на круглом лотосовом пьедестале с мандорлой за спиной, держит в руках чашу (санскр. *pātra;* тиб. *lhung bzed*). Выражение лица спокойное и сосредоточенное, тонкие изогнутые брови сходятся на переносице, обрамляя длинные миндалевидные глаза, у него высокий лоб с отчетливой урной посредине, высокий нос и маленькие пухлые губы. Взгляд направлен вперед, веки полуопущены.

Пропорции тела соответствуют строгим стандартам иконографии. На широких плечах лежит накидка наподобие пелерины, образующая мягкую волну на спине, концы ее симметрично спускаются по рукам, образуя петлеобразные драпировки у локтевых сгибов. Часть его длинных черных волос собрана в высокий пучок на ушнише, часть спускается по спине до пят.

На нем восемь царственных украшений бодхисаттвы: пятилепестковая корона, крупные серьги, лежащие на плечах, жемчужное ожерелье, колье, образующее треугольную защиту груди, длинное ожерелье, браслеты на предплечьях, руках и щиколотках, гирлянда на поясе, а также нить жемчуга, символизирующая пояс йогина.



Рис. 4.6.13а. Скульптура Будды Амитаюса в момент передачи представителям Правительства Монголии в Будапеште на международной конференции в университете им. Э. Лорана. Фото С.С.



Рис. 4.6.13б. Скульптура Будды Амитаюса. Бронза, литье, золочение. Размеры: 19.5×12.3 см, вес: 2040 гр. Инв.№ДУМ2015.1.1.

Прабхамандала в форме лепестка изготовлена из сплошного листа металла, украшена гравировкой по лицевой стороне, тыльная сторона осталась чистой. Элементы гравированного узора образованы традиционными элементами монгольской изобразительности — спиралевидные завитки, рогообразные элементы, изображающие драгоценности. Подол юбки украшен бордюрным узором.

Лотосовый постамент выполнен в оригинальной специфике Дзанабазаровских работ. Он имеет форму бутона на цветоножке с тремя рядами резных лепестков; особое внимание уделено тычинкам, они выбиты веерными рядами между лепестками лотоса. Гравированный знак вишваваджры на донной крышке позолочен.

Скульптура находилась в коллекции Витторио Черутти (1881–1961), крупного итальянского дипломата, служившего послом в Китае, России, Бразилии, Германии и Франции. После увольнения в 1938 году в возрасте 57 лет вернулся к деятельности своего отца, став президентом Banca popolare di Novara и членом совета директоров различных компаний. Скульптура Будды Амитабы была продана

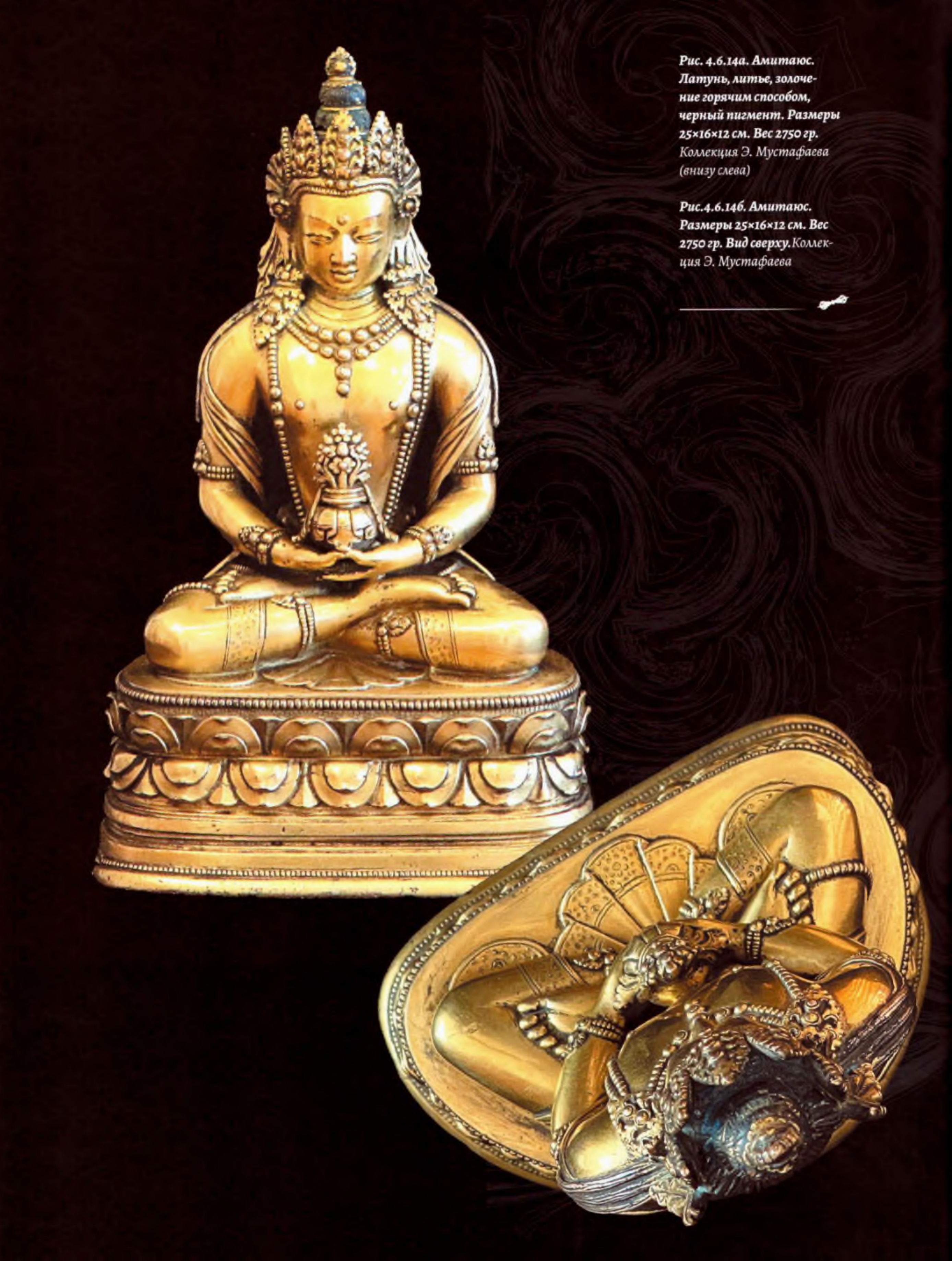


Рис. 4.6.14а. Амитаюс. Латунь, литье, золочение горячим способом, черный пигмент. Размеры 25×16×12 см. Вес 2750 гр. *Коллекция Э. Мустафаева (внизу слева)*

Рис.4.6.14б. Амитаюс. Размеры 25×16×12 см. Вес 2750 гр. Вид сверху. *Коллекция Э. Мустафаева*



Рис. 4.6.14в. Амитаюс. Размеры 25×16×12 см. Вес 2750 гр. . Диадема и серьги. *Коллекция Э. Мустафаева (вверху)*

Рис. 4.6.14г. Будда Амитаюс. Вид полуоборот. Размеры 25×16×12 см. Вес 2750 гр. Вид справа. *Коллекция Э. Мустафаева, Москва* **(вверху справа)**

Рис. 4.6.14д. Размеры 25×16×12 см. Вес 2750 гр. Вид снизу. *Коллекция Э. Мустафаева, Москва*



Рис. 4.6.15а. Амитаюс, стоящий на лотосе с мандорлой. **Общий вид.** [https://www.himalayanart.org/items/7861]

Рис. 4.6.15б. Амитаюс, стоящий на лотосе с мандорлой. Вид со спины

на аукционе Cambi Casa d'Aste в Милане за 3 900 000,0 евро[45].

Амитаюс в Государственном Эрмитаже, Санкт-Петербург

Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Высота 30,0 см.

Инв. № У-707. Из коллекции Э.Э. Ухтомского. Амитаюс, сидящий на лотосовом постаменте, изображен в традиционной иконографии. На нем восемь украшений бодхисаттвы, он сидит в ваджрной позе, руки в жесте медитации, удерживает сосуд с эликсиром бессмертия и древом жизни (рис. 4.6.16). Постамент — сдвоенный лотос, высокий, полукруглый, со слегка расширенным книзу основанием. Скульптура не вскрыта, сокровищница, вероятно, сохранена. Гравированный знак


Рис. 4.6.15в. Амитаюс, стоящий на лотосе с мандорлой. Дно пьедестала с печатью вишваваджры. [https://www.cambiaste.com/uk/auction-0310/a-large-and-rare-gilt-bronze-figure-of-a-stand.asp]

вишваваджры на донной крышке позолочен. По определению Е.Ю. Елихиной, это единственная работа самого Дзанабазара в коллекции Эрмитажа [Елихина, 2015, илл.88, с. 168–169]. Согласно ее же сведениям, Эрмитаж приобрел в 1998 году скульптуру Сита Амитабхи яб-юм. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Инв. № КО-1627. Высота 23,5 см. Амитабха обнимает свою праджню, богиню Пандаравасини. Руки обоих божест сложены в мудре медитации. [Елихина, 2020, с. 669–670].

45 [https://www.cambiaste.com/uk/auction-0310/a-large-and-rare-gilt-bronze-figure-of-a-stand.asp (дата обращения: 30.01.2021)].

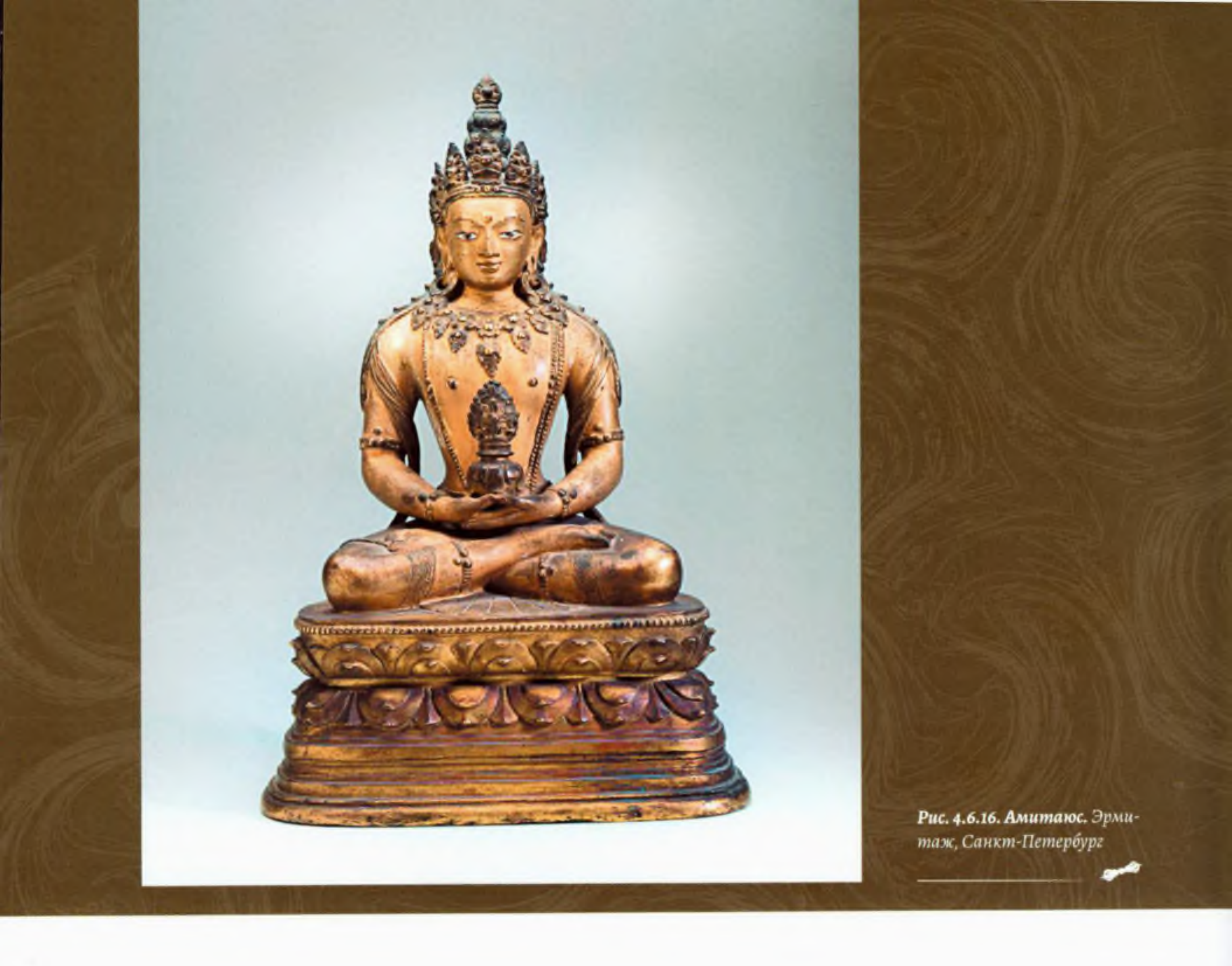


Рис. 4.6.16. ***Амитаюс.*** *Эрмитаж, Санкт-Петербург*

МАЙТРЕЙЯ, БУДДА БУДУЩЕГО
(САНСКР. MAITREYA; ТИБ. JAMPA, МОНГ. MAIDAR, АСРАГЧ)

Майтрейя — единственный бодхисаттва, который признается всеми буддийскими традициями и школами. Самый ранний известный текст, в котором говорится о Майтрейе как о будущем преемнике Будды Шакьямуни, это «Дикха-никайя» (III в.). Фа-сянь, китайский путешественник V века, донес до нас легенду о монашеской чаше Шакьямуни, которая хранится в тайне до тех пор, пока Майтрейя не придет воплощенным. Но не только чаша ожидает прихода будущего будды: в горе Куккутапада, недалеко от Гайя, покоится тело Кашьяпы, который хранит монашеские одежды Будды Гаутамы. Когда Майтрейя явится в мир, он чудесным образом расколет гору и получит от мудреца одежды последнего будды. Эти легенды ярко отражают веру в то, что будущий будда придет, чтобы продолжить идеи учения Шакьямуни [Рерих, 2000].

В коллекции Туччи, по которой он написал свою фундаментальную работу «Тибетские живописные свитки», была тангка «Пророчество Майтрейи», ее композиция содержала сцены из жизни Будды и его предсказания о приходе Майтрейи (Авадана № 17. Тангка № 70, илл. 106, VI правая). На тангка

был написан текст легенды. Однажды Будда переходил реку Ганг по мосту, который создали для него змеи, построившись в ряды и выгнув свои спины. Победоносный показал ученикам жертвенный шест из драгоценных камней, лежащий внизу, на дне реки и рассказал им историю. Бог, низойдя на землю во времена его небесной жизни, родился как король Махапранада (тиб. *mang pos bkur ba*) и попросил Индру подать знак, который должен был напомнить ему и его подданным о великолепии божественного закона. Индра дал ему жертвенный шест, люди стали восхищаться этим шестом настолько сильно, что переставали работать, и в результате состояние королевства очень пострадало. Тогда Махипранада швырнул шест на дно Ганга и сказал, что однажды родится царь по имени Шангкха, который отдаст шест Майтрейе, сыну Пурохиты. Майтрейя разобьет его на куски и раздаст бедным и впоследствии станет Буддой, а царь примет обеты. Таким образом, Шангкха обретет плоды клятвы, данной в одной из своих прошлых жизней, во времена Будды Ратна-шикхи (тиб. rin chen gtsug), положит этим конец долгой вражде с соперником по имени Васава (тиб. *Nor lha'i bu*), который тоже станет практиковать буддийское учение.

История представлена в ряду сцен справа от центральной фигуры тангка: сначала Будда собирается пересечь с помощью змей реку, посреди которой видна ступа. Непосредственно наверху Будда среди своих учеников рассказывает им историю и пророчество. Еще ниже та же ступа, почитаемая большой толпой, а вверху, слева от проповедующего Будды, царь Махипранда, который бросает памятник в реку. Рассказ о прошлой жизни во времена Будды Рамашикхина кратко записан под большой фигурой Будды. Далее изображен царь Шанкху, поклоняющийся Майтрейе, и ниже часть драгоценной ступы среди предметов царя, где люди расходятся с обретенным богатством [Tucci, 1949, p. 461–642].

Во всех тибетских школах почитается и входит в программу обязательного университетского образования «Пятикнижие Майтрейи», которое включает в себя пять трактатов: «Махаяна сутра аламкара», «Абхисамая аламкара», «Мадхъянта вибхага», «Дхарма дхармата вибхага» и «Уттаратантра». Автором их считается грядущий Будда Майтрейя, который передал учение своему ученику Асанге[46], взяв его для этого на небеса Тушита. Асанга записал их и добавил свои комментарии. «Уттаратантра» Майтрейи посвящена важнейшему вопросу буддийского учения в целом — природе будды (санскр. *tathāgata garbha*). Согласно тибетской историографии, текст «Уттаратантры» был утерян и обнаружен вновь в XI веке известным индийским сиддхом Майтрипой в трещине старой ступы [Майтрейя, 2019, с. 3–11]. Текст этот важен тем, что примиряет философские споры схоластов по поводу самосущности или зависимости пустоты (тиб. *rang stong / gzhan stong*). Вероятно, текст «Уттаратантры» и Пятикнижие Майтрейи были особенно актуальны для Дзанабазара и тибето-монгольских отношений XVII века, когда распри между философскими школами гелуг и джонанг разгорелись в политическое соперничество.

Грядущий приход Майтрейи у буддистов ассоциируется со всеобщим согласием, миром и благоденствием. Об этом говорит и его имя, Майтрейя, что буквально означает милость, любовь, добросердечность (монг. *өршөөгч, нөхөрлөл, сайн сайхныг хүсэгч, асрагч, энэрэгч*) [Бурнээ, 2017, с. 183–188]. Культу Майтрейи посвящена очень колоритная ритуальная церемония его встречи. Впервые праздник проводился в 1409 году по инициативе главы традиции гелук Цонкапы (1357–1419). Красочная процессия совершает большое круговращение вокруг монастыря

46 Аса́нга (санскр. *asanga;* тиб. *thog me;* объединитель, IV в.), родился в Гандхаре, основатель школы йогачара, автор ряда трудов по мадхъямике, абхидхарме, праджняпарамите, которые имели огромное влияние на развитие буддизма. См. Андросов БРЭ. Эл. Ресурс от 18.09.2020 (https://bigenc.ru/philosophy/text/1833878). Широко известны различные легенды об отшельнической практике Асанги, когда он много лет сидел в аскетическом уединении в горах, чтобы узреть настоящего Майтрейю и получить учение напрямую от него самого. В результате обнаружилось, что Майтрейя всегда пребывал рядом с ним, но Асанга смог узнать его только когда ушло его собственное неведение.

или всего поселения. Будда Майтрейя едет на красивой повозке, запряженной белым слоном или зеленой лошадью (зеленые лошади живут на небесах Тушиты, где пребывает Майтрейя до прихода на Землю), под желтым зонтом, в окружении всех лам и послушников монастыря с музыкальными инструментами, штандартами, их сопровождает толпа верующих, несущих тома священного писания буддистов.

Одно из первых изображений Майтрейи в халхаских храмах появилось благодаря Хундулун-Цохор Тумэнхэн-нойону (1556–1640). Это была серебряная скульптура, которую он привез из Тибета в 1616 году после похорон Далай-ламы Йонтан Гьяцо вместе с его габалой, затем построил храмы и разместил в них привезенные реликвии. Кстати, следующим воплощением Хундулун-Цохор-нойона был признан халхаский Зая-пандита Лобсан Принлай, ученик Дзанабазара. Регулярные ритуалы встречи Будды будущего, круговращения Майтрейи, стали проводиться в Монголии при Дзанабазаре, в 1653 году впервые праздник был проведен в монастыре Эрдэнэ-дзу.

Биографы сообщают, что Дзанабазар, будучи на обучении в Тибете, посетил в 1650 году монастырь Ганден Пунцоглинг, построенный Таранатхой, и в числе различных святынь из хранящихся в сокровищнице монастыря получил «написанные золотом на сандаловых листах тексты Жадамба, Майдар, Локешвара, Тара и бесчисленные многие другие, чрезвычайно священные книги». А в 1657 году (огня, курицы), когда в Эрдэнэ-дзу собрался съезд 104 хошунов Монголии, состоялось круговращение Майдари — ритуал встречи Будды будущего Майтрейи [Зая-пандита (м): 10; История Эрдэни-дзу: 156/71]. С тех пор в ряде крупнейших монастырей Монголии этот красочный ритуальный ход становится ежегодным.

Скульптура стоящего бодхисаттвы Майтрейи высотой 72 см, изготовленная Ундэр-гэгэном Дзанабазаром, является одной из важнейших святынь главного столичного монастыря Гандан. Скульптуры такой же моделировки присутствуют в Музее-храме Чойжин-ламы и музее Эрдэнэ-дзу.

В 1816 году в Их-хурээ был построен специальный храм Будды Майтрейи, в котором находилась огромная, в 80 локтей, скульптура сидящего Майтрейи[47]. Скульптура была изготовлена в технике выколотки в Долоноре китайскими ремесленниками и доставлена в разобранном виде. Мероприятие было инициировано известным монгольским ученым Агванхайдавом (тиб. *ngag dbang mkhas grub* 1779–1838) под патронажем Пятого Богдо-гэгэна (тиб. *rje btsun dam pa blo bzang tshul khrims 'jigs med bstan pa'i rgyal mtshan* 1815–1842), который в 1833 году проводил освящение статуи и храма, возведенного в оригинальной смешанной архитектуре — в виде прямоугольного здания в тибетском стиле, но с куполом, напоминающим монгольскую юрту [Uranchimeg, p. 145–152]. К сожалению, храм и статуя были ликвидированы в 30-е годы XX столетия. В начале тысячелетия настоятель монастыря Зуун хурээ Ч. Дамбажав решил восстановить храм Майтрейи на прилегающей территории. Скульптор Н. Оргил создал копию с модели Дзанабазара в размере 1,6 метра. По данному образцу большая скульптура в 22 метра высотой была изготовлена в Сычуани, городе Ченду, тибетскими, непальскими и китайскими мастерами. Открытие скульптуры состоялось летом 2018 года.

С 2014 года в Монголии начат проект по созданию в 50 км к югу от столицы огромного комплекса Будды будущего, центральным объектом которого станет скульптура Майтрейи высотой в 54 метра, встроенная в 108-метровую ступу. Весь комплекс будет включать несколько храмов, музей, библиотеку, торгово-развлекательные и спортивные площадки, парковые насаждения и т.д. и займет более тысячи гектаров земли. При этом горизонтальная проекция ляжет в знак соембо, изобретенный Дзанабазаром и ставший государственным символом [Их Майдар төсөл, 2015; Монх-Эрдэнэ 2017, с. 173–180].

Майтрейя — бодхисаттва из семейства Ваджра, родоначальником которого является Будда Вайрочана. В сутрах он бодхисаттва, в тантрах его называют будущим Буддой-Татхагатой, который придет после эпохи Будды Шакьямуни. В настоящее время

он пребывает в Тушите. Обычный его титул — благородный, досточтимый (санскр. *ārya;* тиб. *'phags pa / rje btsun*). Основные атрибуты — желтый цветок дерева нагов, кувшин для воды (санскр. *kuṇḍikā;* тиб. *ril ba*), а также ступа на голове. Основные позы — стоя на прямых ногах с легким изгибом тела (санскр. *tribhaṅga;* тиб. *'gying ba*) и сидя в благой позе (санскр. *bhadrāsana;* тиб. *bzang po'i dug stangs*). Такая поза характерна только для этого бодхисаттвы и символизирует, что он готов прийти и уже спустил ноги с трона.

Майтрейя возникает из пустоты, из золотистого слога МАИМ. Согласно традиции Ниртипады (санкр. *nirṛtipāda;* тиб. *rje btsun byams pa ni ri ti pa'i lugs*), Арья Майтрейя золотого цвета преисполнен всеми благими качествами и признаками, он восседает в ваджрной позе, одет в шелковые одежды и украшен всеми украшениями бодхисаттв. Его правая рука в жесте проповеди, левая в жесте созерцания держит стебель ветки от дерева нагов[48], цветы которого располагаются на уровне его ушей, на них стоит кувшин для воды. Его прическа спереди украшена чайтьей (ступой). На левом плече лежит шкура антилопы. Может изображаться как спутник Будды Нагешвара-раджи или Будды Ваджрасанамуни, а также в составе Восьми Бодхисаттв [TDB 2002: 49c; 92; 14b; 247].

В Монголии присутствуют обе иконографические версии: юный бодхисаттва в традиционной стоящей или шагающей позе и коронованный будда, сидящий на троне в благой позе со спущенными с сиденья ногами.

Тангка Майтрейи в ЗДУМ

В Музее изобразительных искусств им. Дзанабазара в городе г. Улан-Баторе хранится замечательная живописная работа «Ирээдүйн залрах Асрангүй». Инв. № 66.01.11. 685-10. Она включена в список уникальных историко-культурных объектов Монголии под № 234 (указ 116 ПМ 2005 г.).

Холст, размеры: 55×37 см. XVII век. Обрамление: окантовка бежевым шнуром, рамка из сине-золотой парчи, помещена в рамку деревянную с остеклением (рис. 4.7.1).

Есть основания полагать, что тангка была выполнена самим Дзанабазаром, и вероятно, еще до создания им пластических образов Майтрейи в металле, так как именно эту модель мы видим в главных храмах Монголии. Майтрейя изображен в традиционной иконографии, он стоит в позе абханга, то есть без изгиба, но с легкой опорой вправо. У него стройное тело золотистого цвета с широкими плечами и узким станом. Открытое ясное лицо округло и блистает чистой молодой кожей. Взгляд миндалевидных глаз направлен вперед. Крупные уши с длинными продырявленными мочками, но без сережек. Дугообразные тонкие брови как бы повторяют линию роста волос, с острым мысиком по центру головы. Темно-синие волосы убраны в высокий конусообразный узел, прикрывающий ушнишу, сверху украшенный драгоценностью, несколько локонов свисают на плечи. Через левое плечо переброшена коричневая шкура антилопы с рожками и копытцем. Ноги прямые, ступни изображены как бы вывернутыми носками в стороны. Правая рука согнута, кисть расположена на уровне груди в жесте дхармачакры, когда кончики большого и указательного пальцев соединены и образуют кольцо. Красная ладонь, покрытая охрой, обращена к зрителю, в самом центре ладошки видна крошечн ая золотая дхармачакра, один из 80 благих признаков будды. В левой руке, опущенной вдоль тела, бодхисаттва держит кувшин с крышкой и тонким носиком. Красивая юбка благо-

47 Аналогичные храмы с гигантскими статуями сидящего Майтрейи строились во второй половине XIX века в Забайкалье, в Цугольском, Агинском дацанах. Так как к этому времени был установлен пограничный контроль с российской стороны, буряты стали изготавливать бурханов на местах. Например, в Цугольском дацане статуя Майтрейи была изготовлена местными дарханами, о чем писал Андрей Руднев, направленный в командировку С. Ольденбургом для сбора полевого материала в Забайкалье и Монголии [Руднев, 1905].

48 Деревом нагов *(naga vṛkṣa)* называют магнólию чампака(лат.*Magnóliachámpaca*),видцветковогорастения семействаMagnoliaceae.Вечнозеленоедерево,достигает ввысоту50мивыше,спродолговатыми,заостренными,кожистымилистьямииароматнымибелымиилижелтоватымицветками,изкоторыхвыжимаетсямасло,используемое впарфюмерии.Произрастаетввечнозеленыхшироколиственныхлесахнавысотеот200до1600мнадуровнемморя вЮго-ВосточнойАзии(Китай,Индия,Малайзия,Мьянма, Непал, Таиланд, Вьетнам).



Рис. 4.7.1а. Тангка «Майтрейя» Г. Дзанабазара. XVII в. Холст, минеральные пигменты, 55×37 см. Общий вид. ЗДУМ, постоянная экспозиция. Улан-Батор, Монголия

родного синего цвета подпоясана оранжевым кушаком, на бедрах по диагонали закреплена зеленая накидка.

Майтрейя стоит на лунном белом диске, на лотосовом постаменте с яркими разноцветными лепестками. За его спиной установлена вытянутая в форме лепестка яркая прабхамандала, она красного цвета в центре, с оранжевым обрамлением, покрытым узором и вставками из разноцветных драгоценностей.

Композиция очень четкая, ясная, напоминает контрастными пятнами аппликацию с контурными силуэтами. Высокий горизонт делит пространство на синее небо с белыми облаками и бледно-зеленую землю с треугольными горами, покрытыми реалистичными хвойными деревьями. На переднем плане изображены синие волны моря. Перед божеством под лотосовым пьедесталом стоит оранжевая чаша — пиала, наполненная подношениями Пяти органам чувств. В верхней



Рис. 4.7.1б. Фрагмент тангка «Майтрейя» Г. Дзанабазара. XVII в. Правая длань в жесте проповеди, в центре ладони изображена крошечная дхармачакра

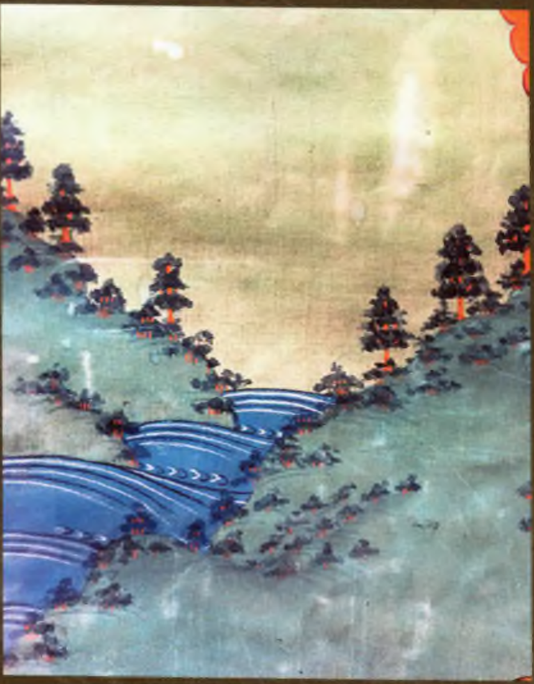


Рис. 4.7.1в. Фрагмент тангка «Майтрейя» Г. Дзанабазара. XVII в. Синие воды изначального моря, хвойный лес и кустарник



Рис. 4.7.1г. Фрагмент тангка «Майтрейя» Г. Дзанабазара. XVII в. Треугольные горы повторяют ландшафт Хэнтэйских и Хангайских гор Монголии



Рис. 4.7.1д. Фрагмент тангка «Майтрейя» Г. Дзанабазара. XVII в. Ландшафтная растительность на тангка реалистично отражает природу Монголии



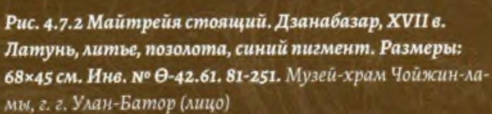


Рис. 4.7.2 Майтрейя стоящий. Дзанабазар, XVII в. Латунь, литье, позолота, синий пигмент. Размеры: 68×45 см. Инв. № Ө-42.61. 81-251. Музей-храм Чойжин-ламы, г. г. Улан-Батор (лицо)



Рис. 4.7.2 Майтрейя стоящий. Дзанабазар, XVII в. Латунь, литье, позолота, синий пигмент. Размеры: 68×45 см. Инв. № Ө-42.61. 81-251. Музей-храм Чойжин-ламы, г. г. Улан-Батор (вид справа)

части тангка изображены двумя дисками справа и слева солнце и луна, в верхних углах расположены два золотых субургана, в киотах которых видны фигуры сидящего будды.

Скульптура Майтрейи в Музее-храме Чойжин-ламы

Латунь, литье, позолота, цветной пигмент. Размеры: 68×45 см. XVII в.

Инв. № Ө-42.61. 81-251. Зарегистрирована в «Списке уникальных историко-культурных объектов Монголии» под № 160, постановление № 118 от 2002 г.

Иконография скульптуры повторяет живописный образ, о котором было сказано выше, но есть некоторые поправки с учетом пластического решения, когда нужно сбалансировать точку равновесия и композиционное единство в отливке. Майтрейя



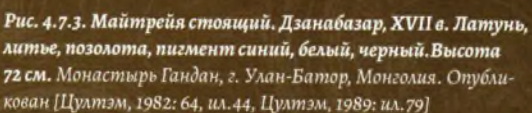


Рис. 4.7.3. Майтрейя стоящий. Дзанабазар, XVII в. Латунь, литье, позолота, пигмент синий, белый, черный. Высота 72 см. *Монастырь Гандан, г. Улан-Батор, Монголия. Опубликован [Цултэм, 1982: 64, ил.44, Цултэм, 1989: ил.79]*



Рис. 4.7.4. Майтрейя коронованный. Медный сплав с инкрустацией из серебра и камней. XI–XII вв. Северная Индия, стиль Пала-Сена. Потала, Лхаса. *Опубликован У. вон Шредером [https://himalayanbuddhistart.wordpress.com/2016/10/16]*

изображен в позе трибханга, правая нога немного выдвинута вперед и чуть согнута в колене, как в небольшом шаге, отчего возникает легкий изгиб левого бедра влево и правого плеча чуть вперед и вправо. У него стройное тело с широкими плечами и узким станом. Открытое ясное лицо округло и блистает чистой молодой кожей. Нос тонкий, высокий. Взгляд миндалевидных глаз направлен на кончик носа. Крупные уши с длинными продырявленными мочками, но без сережек. Дугообразные тонкие брови, между ними посредине лба расположена крупная круглая урна. Линия волос почти прямая. Волосы убраны в высокий конусообразный узел, прикрывающий ушнишу, на передней части ее изображен золотой субурган, прежде украшавшая прическу драгоценность отломлена, осталось лишь четырехлепестковое основание, несколь-



Рис. 4.7.5. Скульптура Майтрейи. Размеры: 36,8×10,1см, вес: 4915 гр. Латунь, литье, золочение. Музей Эрдэнэ-дзу. Школа Дзанабазара, XVIII век.

Рис. 4.7.6. Скульптура Майтрейи. Конец XVII – нач. XVIII в. Высота 32,3 см. *Частная коллекция в США. Школа Дзанабазара. [Beguin, 2005, pl. 11]. (справа)*

Рис. 4.7.7. Скульптура Майтрейи. Музей искусств Гарварда *[https://www.himalayanart.org/items/83841] (справа, темный фон)*

ко локонов свисают на плечи. Через левое плечо переброшена шкура антилопы с рожками и копытцем, а также длинный шнур пояса йогина, который почти достиг бы колен, но он чуть-чуть заправлен под накидку, завязанную на бедрах. Правая рука согнута, кисть расположена на уровне груди в жесте проповеди дхармы. Ладонь обращена к зрителю, в самом центре ладошки видна крошечная дхармачакра, один из 80 благих признаков будды. В левой руке, опущенной вдоль тела, бодхисаттва держит кувшин с крышкой и тонким носиком. Юбка подпоясана кушаком, на бедрах по диагонали закреплена накидка (рис. 4.7.2).

Открытые части тела покрыты матовой позолотой, одеяние и лотос — глянцевым золочением. Волосы окрашены синим пигментом, белки глаз белым, зрачки черным. Подкрашивание, вероятно, делали недавно,



так как на старых снимках краски видны стершимися. Постамент круглый, оформлен как бутон цветущего лотоса с округлыми литыми лепестками, между которыми выступают пучки тычинок. Лепестки лотоса имеют характерные для Дзанабазаровских работ клювики, что делает их похожими на спелые кедровые шишки с орехами. Изображения опубликованы [Цултэм, 1989: № 78; ММШД, т. I: с. 136].

Скульптура Майтрейи в монастыре Гандан

Скульптура, находящаяся в главном монастыре Монголии Гандане отлита из латуни, высота ее составляет 72 см. Покрыта позолотой, цветным пигментом. Датируется XVII веком.

Иконография скульптуры идентична со скульптурой из Музея-храма Чойжин-ламы (ЧЛСМ) и живописным образом из Му-



Рис. 4.7.8а. Скульптура Майтрейи. Вид спереди. Бронза, литье. Горячая позолота, цветной пигмент. Размеры: 60×20×10 см. XVIII век. Коллекция А. Алтангэрэла

зея изобразительных искусств им. Дзанабазара (ЗДУМ). Майтрейя стоит в позе трибханга, немного выдвинув вперед правую, чуть согнутую в колене ногу, отчего возникает легкий изгиб левого бедра влево, а правого плеча — чуть вперед и вправо. У него стройное тело с широкими плечами и узким станом. Открытое ясное лицо округло и блистает чистой молодой кожей. Нос тонкий, высокий. Взгляд миндалевидных глаз направлен вперед, чуть вниз. Крупные уши с длинными продырявленными мочками, но без сережек. Дугообразные тонкие брови, между ними крупная круглая урна, окрашенная белым пигментом. Линия волос почти прямая. Волосы убраны в высокий конусообразный узел, прикрывающий ушнишу, на передней части ее изображен золотой субурган, несколько локонов свисают за ушами на плечи. Верхушка ушниши украшена драгоценностью на четырехлепестковом основании (рис. 4.7.3).

Через левое плечо переброшена шкура антилопы с рожками и копытцем, а также длинный шнур пояса йогина, который почти достиг бы колен, но он чуть-чуть заправлен под накидку, завязанную на бедрах. Правая рука согнута, кисть расположена на уровне груди в жесте проповеди (ви-



Рис. 4.7.8б. Скульптура Майтрейи. Вид сзади. Бронза, литье. Горячая позолота, цветной пигмент. **Размеры: 60×20×10 см. XVIII век.** Коллекция А. Алтангэрэла

Рис. 4.7.8в. Скульптура Майтрейи. Вид дна. Бронза, литье. Горячая позолота, цветной пигмент. **Размеры: 60×20×10 см. XVIII век.** Коллекция А. Алтангэрэла

тарка-мудра). Ладонь обращена к зрителю, в самом центре ладошки видна крошечная дхармачакра, один из 80 благих признаков будды. В левой руке, опущенной вдоль тела, бодхисаттва держит кувшин с крышкой и тонким носиком. Юбка подпоясана кушаком, на бедрах по диагонали закреплена накидка.

Открытые части тела покрыты матовой позолотой, одеяние и лотос — глянцевым золочением. Волосы окрашены синим пигментом, белки глаз белым, зрачки черным. Подкрашивание, вероятно, делали недавно, так как на старых снимках краски были стершимися. Постамент круглый, оформлен как бутон цветущего лотоса с округлыми литыми лепестками, между которыми выступают пучки тычинок. Лепестки лотоса имеют характерные для Дзанабазаровских работ клювики, что делает их похожими на спелые кедровые шишки с орехами. Изображение было публиковано в книгах Н. Цултэма [Цултэм, 1982, с. 64, ил. 44; Цултэм, 1989, ил. 79].

Аналоги модели

Скульптура аналогичной модели, но меньшего размера хранится в музее Эрдэнэдзу. Инв. № 65-59, размеры: 36,8×10,1см,



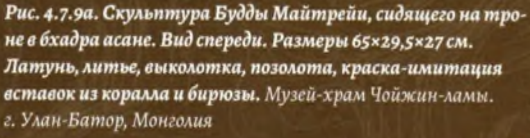


Рис. 4.7.9а. Скульптура Будды Майтрейи, сидящего на троне в бхадра асане. Вид спереди. Размеры 65×29,5×27 см. Латунь, литье, выколотка, позолота, краска-имитация вставок из коралла и бирюзы. *Музей-храм Чойжин-ламы. г. Улан-Батор, Монголия*



Рис. 4.7.9б. Скульптура Будды Майтрейи, сидящего на троне в бхадра асане. Вид сбоку. Размеры 65×29,5×27 см. *Музей-храм Чойжин-ламы. г. Улан-Батор, Монголия*

вес: 4915 гр. Материал: латунь, технология исполнения: литье, золочение. Школа Дзанабазара, XVIII век (рис. 4.7.5). Скульптура Майтрейи школы Дзанабазара такой же иконографии, но без лотосового постамента, из частной коллекции была на выставке в музее Росси и Росси в Нью-Йорке, США в 2004 году, она была опубликована с описанием Бегуина (рис. 4.7.6). Оригинальный постамент утерян, фигура закреплена на деревянной подставке. Экземпляр модели, подобной образцу Гандана есть в Музее Гарварда (рис. 4.7.7) [https://www.himalayanart.org/items/83841]

Скульптура Майтрейи в коллекции А. Алтангэрэла

Композиция из медного сплава отлита из трех частей: фигура, постамент и прабхамандала (восстановлена). Покрыта позолотой горячим способом, использован пигмент черного, белого, красного, ярко-синего цвета. Высота 60 см, диаметр постамента 20 см, высота 10 см. Датируется XVIII веком. Находится в частной коллекции в Монголии. Майтрейя изображен как молодой прекрасный юноша, стоит с опорой на левую ногу и левое бедро, чуть отведенное назад.

Высокая *ушниша* увенчана драгоценностью с многолепестковым основанием. Две пряди синих волос спускаются на плечи.

Черты лица крупные, нос высокий, орлиный, на лбу выпуклая урна, глаза открыты. На левом плече накинута шкура антилопы. Правая рука в жесте проповеди на уровне сердца, левая опущена вдоль тела, держит кувшин для воды (утерян). Юбка выступает складками справа и слева, подвязана мягким кушаком, концы которого свисают спереди. Накидка, сложенная узкой лентой, закреплена на бедрах двумя узелками по бокам. На спине прямоугольное запаянное отверстие для вложений сокровищницы, шунгшига.

Лотос-постамент круглый, в натуралистичной форме распускающегося бутона, его фестончатые лепестки расположены в три асимметричных ряда по 12 лепестков в каждом. Верхний край постамента окружен жемчужной нитью. Шунг не сохранился, крышка утеряна. Прабхамандала в виде высокой арки с кругом восстановлена, лицо и волосы подкрашены вновь. Скульптура несколько уплощена за счет широко расправленного и плоского по бокам подола юбки. Лицо и руки вылеплены несколько грубовато. Край подола украшен скромной гравировкой в виде цветочных венчиков (рис. 4.7.8а-б).

Скульптура Майтрейи, сидящего на троне

Латунь, литье, выколотка, золочение. Размеры 65×29,5×27 см, вес 17080 г. XVII в. Инв. № 42-63. Ө-42-63; зарегистрирована в «Списке уникальных историко-культурных объектов Монголии» под № 689, постановление № 105 от 2012 г. Находится на хранении в Музее-храме Чойжин-ламы, г. г. Улан-Батор. Композция выполенена в смешанной технике, сочетающей литье отдельных деталей с выколоткой крупных составляющих скульптуру и трон (рис. 4.7.9а-б).

Майтрейя в царских украшениях восседает в благой позе (бхадра асана) на лотосовом троне со спинкой. На голове у него пятичастная золотая корона, инкрустированная коралловыми и бирюзовыми вставками. Над короной видна возвышающаяся ушниша, увенчанная драгоценностью. Часть волос спускается локонами по плечам. В крупных ушах с длинными мочками огромные серьги, свисающие на плечи. Грудь покрывает ожерелье, некоторые из бусин которого окрашены и имитируют коралловые и бирюзовые вставки. Руки в жесте поворота колеса учения на уровне груди, пальцами он удерживает стебли лотосов, бутоны которых расположены на уровне лица. На них должны располагаться ступа и кувшин, которые утеряны вместе с лотосом у левой руки. Через левое плечо на колени свисает жемчужный шнур, символизирующий пояс йогина. Круглый лотос, на котором восседает Будда, выполнен в форме цветочного бутона и установлен на львином троне, характерном для дзанабазаровских субурганов. Спущенные ноги опираются также на круглый лотос, но с плоским, не скругленным дном (рис. 4.7.9). Спинка трона имеет вытянутую форму листа дерева бодхи, в центре есть силуэт с расходящимися лучами, которые имитируют сияние, ауру Будды.

Скульптурная композиция атрибутируется музеем как произведение школы Дзанабазара XVIII в. Заметно обновление позолоты и покраски отдельных элементов.

МАНДЖУШРИ — БОДХИСАТТВА МУДРОСТИ

(САНСКР. MAÑJUŚRĪ / MAÑJUGHOṢA; ТИБ. 'JAM DPAL / 'JAM DBYANGS; МОНГ. МАНЗУШИР БУРХАН / ЗӨЛӨӨН ЭГШИГТ)

Бодхисаттва Манджушри — это божество мудрости, отсекает невежество и всякого рода препятствия на пути к просветлению, дарует мудрость, ум, способность к обучению. Его почитают во всех буддийских странах; его многочисленные древние изображения

сохранились во многих из них. Манджушри и Авалокитешвара, безусловно, самые почитаемые бодхисаттвы в буддийском пантеоне. Самые ранние тексты, связанные с Манджушри, — это «Ārya mañjuśrīmula kalpa» и «Guhyasamāja», датируемые 300-ми гг. н.э. Как можно судить по уже упомянутому каноническому тексту из состава Кангьюра, Манджушри имеет 108 имен и много форм, но обычно изображается в облике 16-летнего юноши, в садханах всегда отмечается его непреходящая, вечная молодость. В своде «Sādhanamāla» содержится 41 садхана различных проявлений Манджушри, и трудно отнести его принадлежность к какой-либо одной семье будд. Он может быть красного цвета, как проекция Амитабхи, или синего, как божества семейства Акшобхьи, но он может быть связан и с другими семьями. Главными атрибутами Манджушри являются меч и книга-пуштака, по которым его обычно узнают. Меч — это оружие неумолимого знания, отсекающего мрак неведения.

История культа Манджушри в Махаяне и Ваджраяне весьма своеобразна. Существует гипотеза, что у него не индийские корни. Б. Бхаттачарья предположил его «человеческое» происхождение. Божество было введено в пантеон Нагарджуной, Арьядэвой, Ашвагхошей и другими известными учеными, которые сами стали признанными бодхисаттвами [Bhattacharya, 1958, p. 100–123]. В Сваямбху Пуране (X в.) говорится, что он приехал в Непал из Китая, где был великим святым и пребывал на горе Панчашарша (букв. *Пять гор или Утайшань*). Его почитали множество учеников, среди которых был Дхармакара, правитель страны. Однажды святой, услышав о чудесном самопроявлении Адибудды на озере Калидхара в Непале, отправился туда в сопровождении свиты учеников, чтобы поклониться божеству. Однако, прибыв на место, он обнаружил сильное наводнение, отчего божество на лотосе оказалось в центре озера, и к нему невозможно было приблизиться. Решив обойти озеро, он обнаруживает гору, преграждающую путь. Тогда он высоко поднимает свой меч, ударяет им, и гора распадается на две части. Когда вода схлынула из озера, образовалась широкая долина, ныне известная как Катманду. Святой построил монастырь Mañjupattana на берегу озера и своего ученика Дхармакару сделал правителем Непала. По возвращении домой он оставил свое смертное тело и стал божественным бодхисаттвой [Bhattacaryya, 1958, p. 100–123].

Распространение культа Манджушри в Монголии, похоже, связано с усилением политической зависимости от Пекина. Современные монголы говорят, что изощренный ум китайского народа есть дар от Манджушри, покровителя данного этноса. Выражения «манж зан», «манж арга» (буквально — *маньчжурской характер, маньчжурский метод*) означают хитроумное поведение, трюкачество и интриганство и обычно носят негативный оттенок. Идиома родилась в историческом противоборстве с маньчжурскими завоеваниями огромной территории Центральной Азии, включая Китай и Монголию. Несмотря на дружественные и даже родственные связи, монгольские и тунгусо-маньчжурские племена периодически соперничали за власть. После падения монгольской империи Юань (1271–1368) и временного усиления китайской династии Мин (1368–1644) военный альянс чжурчженьских кочевников создает в 1616 году «Золотое государство», быстро переросшее в мощную империю маньчжурских правителей Цин (1636–1912).

Все маньчжурские правители, начиная от основателя государства Нурхаци (1616–1626), считали себя земным воплощением божества Манджушри. К их чести, надо сказать, они уделяли большое внимание вопросам образования, культуры, искусства и распространения буддизма. То, что племена чжурчжэней сменили свой старый этноним, некоторые авторы связывают с именем божества Манджушри. Буддисты считают обителью Манджушри священную гору Утайшань на северо-востоке Китая, в 250 км от Пекина. Буряты включают гору Утайшань в состав 24 святых буддийских мест в мире. Таким образом, культ Манджушри в Центральной Азии занимает очень важное место на рубеже XVII–XVIII веков и практикуется в различных формах и традициях (Белый Манджугоша в традиции Кашмирского пандиты, оранжевый

Манджугоша в традиции Сакья, Манджугоша Еше Ёнтен в традиции Самбу, Манджушри Дампа Сангье и др.). Манджушри могут изображаться сидящими в важрной позе, либо стоящими.

Все версии биографии Дзанабазара [öndör gegen-u namtar] сообщают нам, что одной из главных примет незаурядности мальчика, родившегося в семье Тушэту-хана Гомбодоржа, было то, что в возрасте трех лет, а по европейскому счету в два года ребенок стал декламировать текст «Манджушри-нама-самгити»[49] или «Перечисление имен Манджушри». То есть связь с Манджушри у Дзанабазара прослеживается с первых его шагов в монгольском воплощении. Закономерно, что данное божество мастер воссоздавал не однажды и в скульптуре, и в живописи. В дальнейшем его духовная связь с разными аспектами божества мудрости еще более укрепилась в силу политической ситуации. Не утихающая междоусобная война монгольских князей спровоцировала необходимость сотрудничества с правителем Китая, страны, считающейся мифологической прародиной Манджушри. Дружба и родственные[50] отношения с императором Канси (1654–1722) помогли Ундур-гэгэну сохранить статус-кво Халха Монголии. Канси стремится всячески развивать просвещение, в том числе на монгольском, тибетском, маньчжурском языках, важнейшие буддийские события смещаются ближе к Пекину, и Дзанабазар в официальных письмах называет императора воплощением Манджушри. Ундур-гэгэн, уже будучи зрелым мастером и выдающимся ламой, вынужден провести целое десятилетие своей жизни с 1691 г. в Пекине при дворе императора. Как свидетельствуют источники, Дзанабазар создал множество скульптур и тангка божества мудрости — на это, как мы видим, у него было много причин. Наиболее известным является скульптурный образ стоящего бодхисаттвы Манджушри моделировки Дзанабазара из Музея изобразительных искусств в г. Улан-Баторе. Ниже мы рассмотрим его, а также другие скульптуры и тангка данного божества, и убедимся, каждое творение Дзанабазара обладает собственным характером.

Скульптуры Манджушри в Музее изобразительных искусств, г. Улан-Батор

Бодхисаттва Мандушри стоящий в абханга-асана

Скульптура, латунь, литье, позолота, цветной пигмент. Высота 58 см, диаметр постамента 20 см. Инв. № 69.45.33. 73-686. Зарегистрирована в «Списке уникальных историко-культурных объектов Монголии» под № 162, постановление № 118 от 2002 г.

Бодхисаттва стоит в позе абханга, то есть без изгиба, с опорой на одну правую ногу и с чуть согнутым левым коленом, при этом ступни сохраняют ровное, параллельное положение. Кисти рук на уровне груди в жесте поворота колеса учения (дхармачакра правартана), правая рука обращена ладонью от себя, левая на себя, одновременно удерживают стебли лотосов с атрибутами. Лотосовые бутоны, расположенные на уровне плеч, служат постаментами для атрибутов: справа короткий граненый стрежень, обозначающий лезвие меча, слева прямоугольный кирпичик, обозначающий книгу бодхи. Длина и форма меча и сутры весьма условны.

Манджушри украшен восемью украшениями бодхисаттв: пятичастная диадема на голове, крупные свисающие серьги в ушах, браслеты на предплечьях, запястьях и ногах, ожерелье с подвесками, покрывающими грудь, длинные бусы, поясное украшение со свисающими гирляндами. Есть также жемчужный шнур, низко свисающий спереди и перекинутый через левое плечо, он символизирует йоговский пояс. Длинная юбка почти достигает щиколоток, украшена гравированным узором, состоящим из простых колец и завитков.

49 Тиб. *'Jam dpal mtshan brjod* — «Воспевание имен Манджушри», датируется серединой VIII века н.э., восхваляет Манджушри как «держателя линии эманаций будды, того, кто излучает различные эманации, чтобы соответствующим образом помогать существам». Среди перечисленных эманаций есть Праматха (тиб. *'Joms byed*), «Разрушитель».

50 Император Сюанье, правивший под девизом Канси, был воспитан бабушкой-монголкой, происходившей из рода Борджигин.

Рис. 4.9.1. ***Лик Манджушри стоящего. Фрагмент скульптуры.*** *ЗДУМ, Улан-Батор*



Рис. 4.9.1а. Манджушри стоящий на лотосе. Вид спереди. Бронза, литье, золочение. Размеры: 58×20 см. Инв.№ 69.45.33. *ЗДУМ, г. Улан-Батор*

Рис. 4.9.1б. Манджушри стоящий на лотосе. Вид сзади. Инв.№ 69.45.33. *ЗДУМ, г. Улан-Батор*

Тонкая накидка, задрапированная в складки, лежит на плечах и свисает лентами по рукам и бедрам, создает плоские фалды по бокам. Синие волосы убраны на ушнише в высокий узел, украшенный драгоценностью, две пряди свисают по плечам. Голова крупная, с крупными чертами лица, меж бровей находится выдающаяся урна. Взгляд направлен вперед, на кончик носа. Нос высокий, с характерной горбинкой, губы маленькие. Выражение лица отрешенное, созерцательное.

Все элементы декора состоят из буси, и плавных завитков, традиционных для монгольской изобразительности. Кисти рук и ступни маленькие, пухлые, словно детские.

Постамент круглый, полусферический, сделан в форме бутона лотоса с фестончатыми лепестками и пучками тычинок, на донной части имеет узкий поясок с нисходящими лепестками. Скульптура изготовлена по модели Дзанабазара его учениками. Была опубликована несколько раз [Цултэм, 1989, с. 83; Өндөр Гэгээн, 1995, с. 105–106, илл. 50а-с; ММШУД I: 184 и др.], внешне известна многим, но ранее не описывалась.

Бодхисаттва Манджушри сидящий в ваджрапарьянка-асане

Латунь, золочение, цветной пигмент. Размеры: 21,2×13,0×8,7 см, вес: 1715 гр. Инв. № 70.53.02. Музей атрибутирует авторство Г. Дзанабазара, XVII век.

Бодхисаттва Манджушри изображен в облике стройного юного принца, сидит в ваджрной позе *(vajra-paryaṅkāsana)*. Спина прямая, без изгиба. Правая рука опущена на колено в жесте дарования блага *(варада-мудра)*, левая — на уровне груди, в жесте проповеди *(витарка-мудра)*, одновременно руками удерживает стебли лотосов, на бутонах которых установлены атрибуты — у правой руки меч, у левой сутра. Под мечом лотос расцветший, под сутрой — еще закрытый бутон. Длинные миндалевидные глаза полуоткрыты, взгляд направлен вперед и вниз. Нос с характерной горбинской, губы небольшие, бантиком, щеки округлые, без носогубных складок. Молодой лик бодхисаттвы полон решимости и отваги. Подвески колье на груди имеют острые треугольные формы и напоминают наконечники боевых стрел (рис. 4.9.2). Отсутствуют пояс йогина, обычно изображаемый как жемчужное ожерелье, перекинутое через левое плечо.

Постамент высокий, полукруглый, сдвоенный лотос, перетянутый посредине, с ассиметричными лепестками, и тремя ободами на основании. Лепестки повторяют форму чешуек кедровой шишки. Донная крышка запаяна, вероятно, сохранены вложения сокровищницы, шунг (тиб. *gzungs gzhigs*). На крышке гравированный знак вишваджры, покрытый позолотой (рис. 4.9.2г).

Скульптура Манджушри в Музее Эрдэнэ-дзу

Бронза, литье, позолота, цветной пигмент. Высота 27,7×17×19 см. XVII–XVIII век. Инв.№ 65.513. Музей монастыря Эрдэнэ-дзу, г. Хархорин (рис. 4.9.3).

Бодхисаттва Манджушри изображен в облике стройного юного принца, сидит в ваджрной позе (vajra-paryaṅkāsana). Его стан слегка изогнут в талии и слонен в левую сторону для удержания равновесия, в правой руке у него высоко поднят над головой большой меч, острие меча заходит за драгоценность на ушнише. Жест удержания атрибута харина-мудра правой руки напоминает жест изгнания, карана-мудру — эффект подчеркивает силу всеведения в борьбе с невежеством. Кстати, в тексте «Манджушри нама самгити» среди перечисленных имен эманаций божества есть Праматха (тиб. *'Joms byed*), «Разрушитель». Левая рука в жесте проповеди (vitarka-mudrā) держит стебель белого лотоса, на котором находится книга «Праджняпарамита сутра». Диадема на голове состоит из пяти драгоценностей, за ушами от нее свисают шелковые ленты, над ушами венчики пятилепестковых цветов. Высокая прическа джата с узлом волос обвита двумя ожерельями и увенчана драгоценным камнем. Локоны спускаются по предплечьям почти до уровня локтей, и часть волос ниспадает по спине. Нагрудное ожерелье составлено из лепестков разной формы и образует тре-



Рис. 4.9.2а. Манждушри сидящий. Вид спереди. Латунь, литье, золочение. Размеры: 21,2×13,0×8,7 см, вес: 1715 гр.
ЗДУМ, Монголия

Рис. 4.9.2б. Манджушри сидящий. Вид со спины. Размеры: 21,2×13,0×8,7 см, вес: 1715 гр. *ЗДУМ*

Рис. 4.9.2в. Манждушри сидящий. Лик. Латунь, литье, золочение. Размеры: 21,2×13,0×8,7 см, вес: 1715 гр. *ЗДУМ, Монголия*

Рис. 4.9.2г. Манджушри сидящий. Донная крышка. Размеры: 21,2×13,0×8,7 см, вес: 1715 гр. *ЗДУМ*



Рис. 4.9.3. Скульптура бодхисаттвы Манджушри. Бронза, литье, позолота, цветной пигмент. 27,7×17×19 см. XVII-XVIII век. Музей Эрдэнэ-дзу, Монголия

угольную защиту груди (рис. 4.9.3). Браслеты на запястьях, предплечьях и лодыжках составлены из круглых драгоценностей. Края антаравасаки украшены гравировкой с простыми цветочными розетками. На бедрах пояс со свисающими гирляндами, бусины которых отчетливо объемны и округлы. Постамент высокий, полукруглый, со сдвоенным и перетянутым посередине лотосом, его двойные лепестки в форме «самар дэлбэ» расположены в шахматном порядке. Верхняя накидка образует петли на предплечьях, и концы ее спускаются на постамент. Из отличительных для Дзанабазара деталей у него отсутствует ожерелье — пояс йогина.

Скульптура Манджушри в коллекции А. Алтангэрэла

Аналог такой же скульптуры, как в Манджушри в Эрдэнэ-дзу, есть в коллекции А. Алтангэрэла. Она несколько меньше размером, чем эрдэнэ-дзуский вариант и у нее по-другому исполнены украшения. Бронза, литье, позолота, цветной пигмент. Высота 21 см, ширина 13,5 см. XVII–XVIII век., Монголия (рис. 4.9.4а–в).



Рис. 4.9.4а. Скульптура бодхисаттвы Манджушри. Вид спереди. Бронза, литье, позолота, цветной пигмент. 21,0×13,5 см. XVIII век. *Коллекция А. Алтангэрэла, Монголия*



Рис. 4.9.4б. Скульптура бодхисаттвы Манджушри. Вид со спины. Бронза, литье, позолота, цветной пигмент. 21,0×13,5 см. XVIII век. *Коллекция А. Алтангэрэла, Монголия*

Рис. 4.9.4в. Скульптура бодхисаттвы Манджушри. Вид снизу. Гравированный знак вмиваваджры покрыт позолотой. *Коллекция А. Алтангэрэла, Монголия (справа)*

Манджушри изображен в облике юного принца, сидящего в ваджрной позе (vajra-paryaṅkāsana). Правой рукой он держит высоко поднятый меч, левая рука в жесте проповеди (vitarka-mudrā) держит стебель белого лотоса, на котором находится книга Праджняпарамита Сутра. Диадема на его голове состоит из пяти драгоценностей, за ушами от нее свисают шелковые ленты, над ушами венчики 5-лепестковых цветов. Высокая прическа джата с узлом волос обвита двумя ожерельями и увенчана драгоценным камнем. Иссиня-черные локоны спускаются по предплечьям почти до уровня локтей, и часть волос ниспадают по спине до уровня постамента. Нагрудное ожерелье с веерными подвесками из бусин разной величины покрывает почти всю грудь. Браслеты на запястьях, предплечьях и лодыжках составлены также из круглых драгоценностей. Края антаравасаки украшены гравировкой с простыми цветами в 5–6 лепестков. На бедрах пояс со свисающими гирляндами, бусины которых отчетливо объемны и округлы. Шелковый шарф мягкими драпировками лежит на спине, плечах и спускается по рукам на бедра. У скульптуры сохранена сокровищница-шунг (тиб. *gzungs gzhigs*). Гравированная печать на крышке



дна в виде нацагдоржа покрыта позолотой (рис. 4.9.4в).

Скульптура покрыта горячей позолотой замечательно теплого желтого оттенка. Брови и глаза подчеркнуты пигментом черного и белого, губы красного, волосы черного цвета. Обращает внимание способ, как бодхисаттва держит меч: указательный палец и мизинец вытянуты наподобие рогов быка. Образ Воина Света поддерживает имитация боевой пелерины, защищающей его грудь и плечи (рис. 4.9.4). Спереди это веерное ожерелье из крупных бусин, а сзади — драпировка шелкового шарфа, уложенного наподобие пелерины. Жест правой руки также напоминает жест изгнания и угрозы. Этот же прием применяется мастером на тангка «Манджушри», скульптурах «Акшобхья» и «Сосорбарма», предметах из частной коллекции А. Алтангэрэла.

Аналог модели хранится в Музее Востока в Москве (рис. 4.9.6), скульптура украшает постоянную экспозицию в главном здании музея, на Никитском бульваре, д. 12а. Также есть аналоги прекрасного исполнения в Столичном музее в Пекине (рис. 4.9.6) и в частной коллекции на Западе (рис. 4.9.7) [https://www.himalayanart.org].





Рис. 4.9.5. Скульптура Манждушри в Музее Востока, *г. Москва, Россия*

Рис. 4.9.6. Скульптура Манджушри в Столичном музее. *г. Пекин, КНР. [https://www.himalayanart.org/items/59809]*

Рис. 4.9.7. Скульптура Манждушри в частной коллекции *[https://www.himalayanart.org/items/9588] (слева-направо)*



Рис. 4.9.8. ***Тангка Манджушри. Холст 44,0×30,0 см. Минеральный пигмент. Г. Дзанабазар. XVII в.*** *Коллекция А. Алтангэрэла, г. Улан-Батор*

Тангка Арабазана Манджугоши

Холст 44×30 см. Минеральный пигмент. Обрамление из шелка с выбитым растительным орнаментом. XVII в. Коллекция А. Алтангэрэла, г. Улан-Батор, Монголия (рис. 4.9.8).

Это одна из ранних работ Дзанабазара. Рука мастера узнаваема по характерной чистоте линий, изящной лаконичности, ясности лика божества, смелости цветового решения и свободе выбора культовой традиции. Ботхисаттва изображен в традиции школы Сакья[51], которая практиковалась монгольской аристократией в период Великого монгольского государства, империи

51 Тиб. *sa skya lugs Arapatsana Mañjughoṣa / 'jam dbyangs a ra pa tsa na dmar ser sa lugs.*

Юань, в XIII–XIV веках. Осколочные фрагменты данной традиции продолжали присутствовать у монголов и в последующие столетия. Дзанабазар был связан с сакьяскими ритуалами не только родственным наследием через правителей-чингисидов, но и перекрестными духовными линиями. Дело в том, что традиция Джонанг, главой которой был предыдущий Джебзундамба, тибетский ученый Таранатха (1575–1634), считается ответвлением от традиции Сакья.

Манджушри, изображенный на тангка, сидит в ваджрной позе (vajra paryaṅkāsana), у него тело золотисто-оранжевого цвета, одна голова и две руки. Правой рукой он держит высоко поднятый лазурный меч, левая рука в жесте проповеди (vitarka mudrā) держит стебель белого лотоса (рис. 4.9.3), на котором находится книга Праджняпарамита Сутра. Диадема на его голове состоит из пяти драгоценных лепестков, на центральном из них изображен Будда Акшобхья, родоначальник семейства ваджра, к которому относится Манджушри. Высокая прическа джата с узлом волос обвита двумя ожерельями и увенчана драгоценным камнем; две боковые пряди волос ниспадают на спину. Нимб бледно-лиловый, ореол кирпично-красного цвета с золотыми волнами лучей, исходящими от тела божества. Ладони и подошвы окрашены в цвет охры, на подошвах можно увидеть крошечные знаки золотой дхармачакры. Желтая антаравасака подпоясана синим кушаком с пурпурно-зеленой подкладкой. На плечи наброшен длинный двухсторонний сирене-во-зеленый шарф. Лепестки лотосового трона волнистые, окрашены в разные цвета: синий, зеленый, коричневый и черный.

Фон тангка создается зеленым пейзажем с треугольными горками с деревьями. Деревья выглядят реалистично, а вершины гор напоминают силуэты монгольской юрты. Небо смело и необычно окрашено в черный цвет и разрежено яркими белыми облаками, которые выглядят, словно зубчатые холмы. Слева видна круглая желтоватая луна, справа — красное лучезарное солнце. В нижней части на переднем плане тангка изображен набор панчака-магуна (Пять подношений пяти чувствам): музыкальный инструмент, круглое зеркало, фрукты, белая раковина с ароматом, красный и желтый шелка — все уложено в голубую монгольскую чашу. Художник остроумно расположил ее на ландшафте, меж гор так, что чаша одновременно выполняет роль изначального океана.

Композиция тангка очень лаконична. Контуры изображения тонкие и очень чистые. Смелое цветовое решение, фокус с чашей-морем свидетельствуют о нестандартном, шутливом авторском видении мира. Божество мудрости апеллирует к разуму, что диктует преобладание холодных тонов, поэтому синий меч знания разрезает черноту ночного неба, которая уравновешивается белым цветом геометрически правильных полос облаков. Все это выдает художника самобытного, чрезвычайно самостоятельного и уверенного в себе, ироничного и смелого. Пропорциональность конституции божества, его монгольская антропология, точность и тонкость рисунка, специфические особенности изображения рук, лотоса, одухотворенная чистота лица соответствуют манере творчества Дзанабазара.

ТАРА

(САНСКР. THARA; ТИБ. SGROL MA; МОНГ: DAR-A EKE /GETELGEGCI EKE)

Тексты и традиции

Дзанабазар был признан воплощением знаменитого тибетского ученого Таранатхи (1562–1634), имя которого значит «защищаемый Тарой», это указывает на исключительное значение богини Тары в жизни и буддийской практике обоих великих мастеров. О глубокой погруженности Таранатхи в систему буддийского пантеона свиде-

тельствует уже то, что он составил «Ринчен гьюнай» (тиб. *Yi dam rgya mtsho›i sgrub thabs rin chen ‹byung gnas* — Драгоценный источник моря садхан буддийских божеств). «Море садхан» — один из самых востребованных источников по иконографии Ваджраяны. Буддийской канонической основой культа Тары являются тантрийские тексты из разделов Крия Тантры и Ануттара-йога Тантры тибетского свода Кангьюра. Реализуется культ в практике адептов рецитацией гимнов, восхваляющих богиню, и исполнением садхан. Тара имеет множество эманаций и форм, групповых проявлений, как, например, «21 богиня Тара» (строго говоря, эта группа на самом деле насчитывает больше, чем двадцать одну богиню Тара), и они имеют разные имена, хотя главная мантра признается общей для всех. Обычно они представляются в одеяниях индийских царевен и различаются по цвету тела, положению рук, принимаемой позе. Большинство крупнейших буддийских авторов Тибета и Монголии практиковали Тару и писали о ней различные труды.

Разные школы делают свои определенные акценты, хотя большая часть текстов тибетской традиции культа Тары восходит корнями к Атише (982–1054). Знаменитый индийский мыслитель Атиша (санскр. *atiśa dīpaṅkara śrījñāna;* тиб. *jo bo a ti sha dpal mar me mdzad ye shes*) был проповедником буддизма и основателем тибетской школы Кадам. В его биографии объединились традиции двух университетов Индии: Наланды и Викрамашилы[52] — в первом он обучался, а во втором был настоятелем. Само прибытие Джово Атиши в Страну снегов связывается с предсказанием богини Тары. Она являлась божеством-покровителем его предыдущих рождений и охраняла подопечного с самого детства. Перед тем как пандита оправился в Тибет, богиня предупредила Атишу, что польза его для живых существ и распространения учения будет неизмеримо велика, однако его жизнь в связи с этой поездкой укоротится на много лет. В 1042 г. Атиша все же прибыл в Тибет. Атиша — автор знаменитых гимнов богине Таре, многократно издававшихся не только в тибетских, но и в монгольских и бурятских монастырских книгопечатнях. Из его 117 трудов лишь 4 произведения посвящены Таре, но их и сегодня распевают буддийские монахи и миряне Тибета, Монголии и Бурятии. Среди 77 текстов, которые Атиша переводил с санскрита сам или в соавторстве с другими, шесть связаны с Тарой. Из них два текста — гимны Чандрагомина[53], один — анонимного автора, три текста-откровения Белой Тары относятся к авторству Вагишваракирти.

Нельзя не упомянуть также древнеиндийского ачарью Матричету, автора самого популярного в Ваджраяне гимна Таре. Это произведение широко известно как в Тибете, так и в Монголии и Бурятии. Его текст наизусть знают не только монахи, но и многие миряне, почитатели богини. Гимн неоднократно издавался в бурятских дацанских книгопечатнях, что является неопровержимым свидетельством популярности культа богини в Забайкалье. Матричета (санскр. *mātṛceṭa;* тиб. *ma khol* — слуга матери) известен в тибето-монгольском буддизме также под именем Ловон Паво (тиб. *slob dpon dpa› bo*), жил приблизительно во II в. н.э. Он был учеником Арьядэвы[54], который, в свою очередь, был ближайшим учеником На-

52 Викрамашила — второй по значимости после Наланды буддийский монастырь-университет Индии, основан в конце VIII в. царем Дхармапалой (783–820) из династии Пала и разрушен мусульманами в 1235 г. Крупнейший образовательный центр Ваджраяны, в котором обучалось одновременно 1000 монахов и преподавало 160 ученых-пандит, находился в Магадхе (ныне штат Бихар, район Бхагалпур, деревня Античак). Комплекс Викрамашила состоял из ста восьми святилищ: центральное святилище со статуей Будды Шакьямуни под древом бодхи, пятьдесят три храма, посвященные тантрическим божествам, и пятьдесят четыре храма с общемахаянскими образами [8, p. 98–99]. Четвертым настоятелем Викрамашилы был Атиша (982–1054), также известный своей приверженностью практике Тары.

53 Чандрагомин — индийский буддист-ученый, время его жизни разными источниками датируется по-разному, одни считают его современником Чандракирти (VI–VII в.), оппонентом философских дебатов, и относят к традиции Наланды, другие называют его учеником Ратнакирти (XI в.), который обучался в Викрамашиле у Джнянашримитры (975–1025). Возможно, что это были два разных человека.

54 А́рьядэва (санскр. *Āryadeva;* тиб. *'phags pa lha — святой небожитель*, или *lta ngan mu stegs tshar bcod phags lha*), известный также как Ка́надэва (санскр. *Kāṇadeva — Одноглазый*) — индийский буддист-мыслитель, мастер дебатов и логики. Один из 84 буддийских

гарджуны (II–III вв.)[55]. Возможно, что авторов по имени Матричета в истории культа Тары было больше, чем один. В период создания в Тибете первых иконографических сводов божеств буддийского пантеона, т. е. приблизительно в период XI–XII вв., среди переводчиков садхан встречается имя Матричета. Он назван переводчиком иконографического свода «Садхана шатапанча шатака» Цультим Гьялцена.

Если в традиции Кадам, а затем и Гелук рассматривается 21 Тара, то согласно традиции Сакья, эманаций Тары семнадцать (тиб. *sgrol ma lha bcu bdun ma*). Сакьясцы воспринимают Тару главным образом в форме Курукулли — магической энергии подчинения. В Кагью также совершаются специальные подношения Белой Таре, связанные с практикой основателя школы Гампопы (1079–1153). Многие учителя являются держателями сразу нескольких линий учения Тары. В целом почитание богини в Тибете и Монголии в основном практикуется в двух-трех основных формах — Белой Таре, Зеленой Таре и комплексе «21 Тара». Так, в своде «Нартанг джаца» приводится две Тары: 1) Белая Тара (*sgrol dkar* — Долгар) с двумя глазами, ее руки находятся в перевернутом положении, то есть ее левая демонстрирует жест дарования, а правая держит стебель лотоса в сердце; 2) Зеленая Тара (*sgrol ljang* — Должан) — в обычной иконографии.

В «Ваджравали», составленной известным индийским ученым и тантрическим мастером Абхаякара Гуптой XII в., есть только одна Ваджра Тара (тиб. *rdor rje sgrol ma*). Однако это самая важная форма Ваджра-тары, практика которой была широко распространена, особенно в индийских регионах (современная Бангладеш и восточно-индийский штат Орисса). Явившись из слога TĀṂ, она, с четырьмя лицами и восемью руками, сидит на лотосе и лунном диске. Ее центральное лицо желтое, правое — белое, левое — красное, а заднее — синее. Ее правые руки держат ваджру, петлю, стрелу и раковину. В левых руках она держит желтый цветок утпала, лук и крюк. Четвертая левая рука в жесте угрозы. Она сидит со скрещенными ногами и украшена шелками и драгоценностями.

Другим важным источником иконографии Тары, касающимся нескольких до сих пор не упомянутых аспектов, является индийский санскритский манускрипт XII века, известный как «Садхана-мала» или «Садхана-самуччая». Он содержит описания и короткие садханы, малоизвестные и вовсе не известные в Тибете (*mṛtyu-vañcana-tāra, durgo-ttāriṇi-tāra, caturbhuja sita-tāra, ṣadbhuja sita-tārā, prasanna-tārā, mahāśri-tārā, mahācina-tārā*). Однако их изучение, описание их различных аспектов и исследование линий передачи, независимо от того, сохранились они до сих пор или нет, представляют огромный интерес.

В традиции ньингмапа 21 богиня Тара изображается одинаково, но в разных цветах, и в левых руках вместо сосудов они держат индивидуальные атрибуты. Традиция восходит к Лончен Рабжамбе (*klong chen rab 'byams pa* 1308–1363), известного из работ Жигмед Лингбы (*'jig med gling pa* 1729–1798) как Великий высокий.

Пантеон «Пятьсот бурханов» был составлен в XVIII в., и в нем Восемь богинь Тар представлены как помощницы Арья Авалокитешвары, спасающие от восьми видов бед, происходящих от огня, воды, льва, слона, царского наказания, нагов, даков и дикарей. Группа носит название Ашта бхатраяни, в ее состав входят: Агни бхатраяни, Джала бхатраяни, Симкха бхатраяни, Хасти бхатраяни, Данда бхатраяни, Нага бхатраяни, Дака бхатраяни, Чора бхатраяни. Богини являются воплощением сострадания ко всем живым существам, претерпевающим бытовые, жизненные неурядицы в бушующем море сансары.

В пантеоне «Аштасахасрики», по свидетельству Трижанг Ринпоче, Гьялва Ринпоче Далай-ламы XIV, состав 21 Тар несколько отличен от списка Атиши — совпадают имена лишь первых четырех богинь. Гимн 21 Таре (*rje btsun sgrol ma'i phyag 'tshal nyi shu'i rtsa gcin ma*) «Аштасахасрики» издавался в Агинском дацане Бурятии в начале XX в. Последняя редакция этого иконографического свода относится к середине XX в., в нем дается философско-психологическая трактовка восьми бедствий. К именам восьми богинь добавляются обозначения клеш, омрача-

ющих сознание, — гордыня, невежество, гнев, зависть, ложность взглядов, нетерпение и жадность, страсть, сомнения. Беды, названные как огонь, вода, лев и т.д., интерпретируются как символы этих клеш. В новом пантеоне меняется последовательность перечисления богинь и к именам добавляются пояснения, какой вид клеш связан с данной бедой: Мана-симкха-бхатраяни — Спасительница от гордыни-льва; Моха-хасти-бхатраяни — Спасительница от невежества-слона; Двесагни-прашамани — Умиротворяющая страсть-огонь; Иршья-саправи-прахарани — Очищающая яд зависти-змеи; Кудристи-сора-упадраваниравани — Отвращающая несчастье ложного воззрения; Гхора-матсарья-шринкхала-мочани — освободительница от оков нетерпения и жадности; Рагаигха-вегаварта-шосани — Осушающая страсть-волны; Самшайя-пишача-бхатраяни — Спасительница от сомнений-пишач.

В Монголии и Бурятии очень широко известно данное сказание о Таре, спасающей от 8 бед. Текст, содержащий объяснения на монгольском языке, называется «qomsim bodisatv-a noγuγan dar-a eke čaγaγan dar-a eke-yin sudur orusiba» — Сутра бодхисаттв Авалокитешвары, Зеленой и Белой Тар, повествующая о спасении Тарой от восьми бед. Чрезвычайно популярна также тангка«Лэбрэма» (тиб. *legs bri mas* букв. — *Хорошо нарисованная*), иллюстрирующая текст. Это изображение восьми эманаций Тары, где Зеленая Тара занимает центральную позицию. Данной группе богинь посвящен очень известный текст Далай-ламы первого, Гендун Дуба (1391–1474), где Тара описывается как изумрудная богиня с двумя руками, которая сидит на лотосовом постаменте, спустив правую ногу. Она в возрасте цветущей юности, ее груди — безупречные сокровищницы блага, луноликое лицо ее освещено белозубой улыбкой. Правая рука в мудрее дарования, левая в мудрее триратны. Она красавица из Кхадираки, обители богов, нежные руки богини подобны гибким ветвям бирюзового райского дерева. Она является единением мудрости и метода, дарует равностное милосердие покоя, спасает живые существа от восьми видов бед. Над ее головой восседает Будда Амитабха, обладающий сиянием Падмараки, макушку ее украшает Будда Амитаюс. Богиня подобна священной горе Меру, одетой в радугу. Справа от нее беспечальная богиня Маричи (тиб. *'od gser can ma*), распространяющая солнечный свет равного покоя, слева — Экаджати (тиб. *ral gcig ma*), попирающая красоту небес. Богини из свиты Тары несут разные атрибуты: зонт, барабанные палочки, музыкальный инструмент пиванг, свирель и проч. Они кланяются своей красавице-госпоже. Восемь бед раскрываются как несчастья омрачения — восемь клеш. Беды, от них происходящие, — это болезни, несвоевременная смерть, дурные сны, препятствия вредоносных духов и т.д.

Для монгольского буддизма особое значение имеют труды Таранатхи. «История тантры Тары» Таранатхи очень популярна в Монголии, текст ее неоднократно издавался в бурятских дацанах. У Таранатхи, в его «Истории происхождения тантры Тары» описывается шестнадцать бедствий или ужасов, от которых спасает Тара: нападение врага, нападение льва, нападение слона, стихия огня, нападение ядовитых змей, нападение разбойников, тюрьма, морские волны, людоеды, болезнь проказа, злые духи, нищета, потеря близких родственников, наказание от правителя, попадание громового разряда, неудача в достижении цели. Описание Таранатхи натуралистично, передает непосредственность воспри-

махасиддхов. Арьядэва родился в семье брахманов, по некоторым сведениям, был принцем Шри-Ланки. Прибыл в Индию для встречи с Нагарджуной, стал его учеником и преемником. Путешествовал по всей Индии и участвовал в многочисленных диспутах, прославился в успешных дебатах против небуддистов. Сведения об Арьядэве противоречивы, и некоторые исследователи предполагают, что существовали два разных человека, живших в разные эпохи.

55 Нагарджуна (санскр. *Nāgārjuna*) — выдающийся индийский мыслитель Махаяны, развивший идею о «пустотности» дхарм; основатель школы Мадхъямаки. Принадлежит к числу 84 буддийских махасиддхов. Точные годы жизни Нагарджуны неизвестны, предположительно II–III в. н.э. Сведения о нем переплетаются с фантастическими и мифологическими сюжетами. Некоторые критики предполагают, что существовало пять разных ученых с таким именем [Андросов, 1990, 2019].

ятия древнего индуса и средневекового тибетца. Работа была написана в 1600 году, а времена, повествующие о Таре, относятся к периоду расцвета буддизма в Индии, то есть до IX–X вв. н.э.

Знаменитый сборник Таранатхи «Океан божеств идамов» содержит описания и короткие садханы 417 божеств. Среди них не менее 42 аспектов Тары. «Океан йидамовских божеств» Таранатхи часто публиковался вместе с двумя другими, меньшими по размеру сборниками «100 Божеств Нартанга» и «Ваджравали». У Таранатхи различные садханы сгруппированы как «благоприятные вначале», затем группы различных садхан различных божеств, таких как Авалокитешвара, Тара, Ваджрапани и т. д. Затем группы садхан в соответствии с различными классами тантры и группы различных божеств. Садханы считаются «благоприятными в конце». Разнообразие форм Тары можно представить по его компиляции.

Чинтамани-чакра-Тара в традиции Атиши (тиб. *lugs kyi Sgrol dkar yid bzhin 'khor lo*) — это Белая Тара, как ее обычно называют, с одним ликом, двумя руками и семью глазами, сидящая в позе со скрещенными ногами. Ее имя — Чинтамани-чакра, что означает «Колесо исполнения желаний».

Чинтамани-чакра-Тара в традиции Бари Лоцавы (тиб. *Ba ri lugs kyi Sgrol dkar yid bzhin 'khor lo*) — тоже Белая Тара, как у Атиши, но только с двумя глазами.

Чинтамани-чакра-Тара в традиции Ньен Лоцава (тиб. *Gnyan lugs kyi Sgrol dkar yid bzhin 'khor lo*) изображена с тремя глазами. Третий глаз у нее на лбу, на ладонях и ступнях глаз нет.

Чинтамани-чакра-Тара традиции маха-пандиты Ванаратны (*Mahāpaṇḍita Vana-ratna tārā;* тиб. *Paṇ chen nags rin lugs kyi sgrol dkar yid bzhin 'khor lo*). Эта Белая Тара описывается так же, как и в традиции Атиши.

Шестичленная Тара в традиции Ньен Лоцава (*Gnyan Sgrol yan lag drug pa*) — это обычная Зеленая Тара с одним лицом и двумя руками. Ее имя подразумевает связь с системой Шаланга-йоги.

Тара из четырех божеств Кадам (тиб. *bka 'gdams lha bzhi'i sgrol ma*) — стандартная Зеленая Тара с одним лицом и двумя руками, левая рука держит стебель цветка утпала у сердца, правая делает жест беспредельной щедрости, ее левая нога поджата, правая вытянута. Она украшена шелками и драгоценностями.

Зеленая Тара в традиции Каче-пандиты (тиб. *sgrol ljang kha che pa chen lugs*) — еще одна стандартная Зеленая Тара.

Белая Тара в традициях великого Каче-пандиты (тиб. *sgrol dkar kha che pa chen lugs*) — Белая Тара с двумя глазами, окруженная восемью идентичными эманациями.

Тара, умиротворенная днем и гневная ночью (тиб. *sgrol ma nyin zhi mtshan khro*). Миролюбивый аспект выглядит как стандартная Зеленая Тара. Гневный аспект — белая, с одним ликом и двумя руками, стоит на лотосе и солнечном диске. Правая рука держит ваджру, левая — в жесте угрозы. Она окружена огнем и носит шкуры тигра и леопарда, а также змеиные гирлянды и украшения из драгоценных камней.

Пицушвари Удияна Тара (санскр. *pīṭhiśvarī uḍḍiyāna-tārā;* тиб. *U rgyan sgrol ma gnas kyi dbang phyug ma*). Она красная и гневная, с четырьмя ликами с тремя глазами каждое, с восемью руками, она стоит в позе тантрического танца. Центральный лик красный, левый — зеленый, правый — черный, а верхний — желтый. Ее правые руки держат дамару, чашу-габалу, меч и ваджру, левые — утпалу, драгоценный камень, кханвангу и колокольчик. Она носит корону из сухих черепов, ожерелье из свежесрубленных голов, пять украшений из костей и набедренную повязку из тигровой шкуры.

Чинтамани-Тара (тиб. *sgrol ma yid bzhin nor bu*). Она желтого цвета, с одним лицом и двумя руками, стоит на лотосе и луне. Ее левая рука срывает плод с дерева, исполняющего желания, правая — в варада-мудре. Она носит шелка и украшения из драгоценных камней.

Красная Тара традиции Сакья (тиб. *sgrol ma dmar mo sa lugs*). Она красная, с одним лицом и двумя руками, сидит на красном лотосе и лунном диске. Ее правая рука держит крюк выше колена, а левая — стебель красного цветка утпала. У нее три глаза, она украшена шелками и драгоценностями. Сидит в благой позе.

Тара, дарующая богатство (тиб. *sgrol ma nor sbyin ma*). Она зеленая, с одним ликом и четырьмя руками, является во дворце на лотосе и лунном диске. Ее первая правая рука в жесте дарования блага, вторая держит четки. Левыми руками она держит лотос-утпалу и книгу. Украшена шелками и драгоценностями и сидит в позе саттвы. Она окружена восемью другими Тарами разного цвета и внешнего вида и четырьмя привратниками ее дворца.

Желтая Тара с двумя помощниками традиции Махапатиты Шакья-Шри (тиб. *sgrol ma gser mo gtso 'khor gsum paṇ chen śakya śrī'i lugs*). Она желтого цвета, с одним ликом и двумя руками, сидит в благой позе. Правая рука в жесте дарования блага (варада-мудре), левая держит стебель желтого цветка утпала. Справа от нее восседает желтый Дзамбала с чашей, полной сокровищ, фруктов, и держит мангуста, изрыгающего драгоценности. Слева от нее желтый Вайшравана на льве, держит штандарт победы и мангуста.

Тара, показывающая сны (санскр. *svapna-tārā, тиб. rmi lam ston pa'i sgrol ma*). Она белая, с одним лицом и двумя руками, сидит, спустив левую ногу. Ее правая рука в жесте дарования блага, левая держит стебель белого цветка утпала.

Тара Пяти Божеств (тиб. *sgrol ma lha lnga*). Тара, находящаяся в центре, — стандартная Зеленая Тара, за исключением абхая-мудры правой руки. На востоке от нее стоит белая Пратисара, она держит чинтамани и лотос с сосудом-калаша. На юге от нее желтая Маричи держит ваджру и ветку дерева ашока. На западе от нее красная Варахи с лицом свиньи держит габалу и нож. На севере от нее находится черная Экаджати, которая также держит габалу и нож.

Восьмирукая Тара (тиб. *phyag brgyad sgrol ma*). Она зеленая, с четырьмя ликами и восемью руками. Первая пара рук находится у сердца в жесте приветствия. Три другие правые руки держат четки, стрелку и колесо. Остальные три левые руки держат знамя, лук и сосуд-калаша. Она сидит, вытянув правую ногу, и украшена шелками и драгоценностями.

Арья-капали Тара (санскр. *ārya kāpali-tārā;* тиб. *rje btsun ma kā pa li tā ra*). Она сине-зеленая, с одним ликом и двумя руками, стоит спиной к дереву-париджата. Ее правая рука в жесте дарования блага, левая рука в жесте защиты и удерживает стебель синего цветка утпала. Наряжена в шелковые одежды и украшения бодхисаттвы.

Арья Чунда Тара (санскр. *ārya cundā-tārā;* тиб. *'phags ma tsunda tā ra*). Она красная, с одним ликом и двумя руками, сидит на лотосе и лунном диске у подножия сандалового дерева. Ее распущенные волосы украшены жемчужными нитями. В правой руке держит плод, в левой — стебель лотоса, на котором лежит книга. Она сидит со скрещенными ногами и украшена шелками и драгоценностями.

Традиция Джонанг практиковала несколько уникальных передач, среди которых есть особая практика Тары с собственной тантрой, практическими наставлениями и секретными устными наставлениями. Эта особая форма Тары известна под названием **Тара-йогини или «Долма Налжорма»** на тибетском языке. Тара-йогини — это очень гневная форма Тары, которая появляется с восемью руками и в мандале из 25 божеств, включая ее саму. Традиция была введена в Тибете индийским махасиддхой Буддха-гупта-натхой (санскр. *mahāsiddha buddhagupta nātha*), одним из последних великих сиддхов Индии. Он отправился в Тибет, когда ему было за семьдесят, и встретился там с молодым Таранатхой, которому еще не было и двадцати. Встреча произошла примерно в 1594 году недалеко от Нартанга в Центральном Тибете. В своем тайном намтаре Таранатха отмечает важность этой передачи для него: «В ночь перед тем, как было дано посвящение Тара-йогини... Мне приснилось, что моя кожа превратилась в пергамент, на котором можно было писать инструкции, мои ребра превратились в перья, а моя кровь стала чернилами. Мои кости и сухожилия стали материалом, которым я скрепил тома»[56].

Таранатха посвятил Тара-йогини не менее семи текстов, среди которых коренная и комментаторские тантры, краткие компендиумы тантр, ритуальная практика подношения мандалы, текст ритуала самопосвящения, ритуал мандалы с посвящением

и инструкцией. Он сам осуществил переводы с санскрита на тибетский и передал это учение лишь нескольким своим ученикам. Посвящение Тара-йогини было одним из немногих последних вещей, переданных Таранатхой.

Изображения Тары в Индии и Тибете

Стоит отметить, что если в Древней Индии и Непале богиня чаще всего изображалась стоящей «в позе трех изгибов» (например, шри-ланкийская Тара в Британском музее[57] или Зеленая Тара в стиле эпохи Пала во дворце Потала)[58], как бодхисаттвы свиты Будды Шакьямуни, то в Центральной Азии, особенно к концу XV в., Тара стала изображаться, как правило, сидящей на лотосовом троне: Белая Тара со скрещенными ногами — в позе ваджра-парьянка, а Зеленая Тара — в лалита-асане, т. е. с одной спущенной ножкой, опирающейся на маленький лотос.

В целом имя Тара — общее для множества женских божеств буддийского пантеона, для них характерна варада-мудра правой руки и наличие атрибута — цветка-утпала. Иконография богини описана в «Садхана-мале», сборнике садхан божеств индийского пантеона[59], где есть тексты, в которых не уточняется, сидит она или стоит [Bhattacharya, 1958, p. 226–227], поэтому многие индийские и непальские Тары изображаются стоящими, следуя более древней традиции изображения женских божеств[60]. Многочисленные проявления Тары определяются по дополнительным признакам: например, поза, наличие дополнительных рук, ликов, атрибутов, присутствие спутников.

Индийская традиция стоящих Тар некоторое время поддерживалась в Тибете. Так, один из самых ярких художников Тибета Сонам Гьялцен (тиб. *bsod nams rgyal mtsan*), живший в первой половине XV в., еще изображает Тару стоящей в позе трибханги. Известно, что Сонам Гьялцен выполнял заказы правителей династии Ринпунг (1435–1565), они покровительствовали школе Сакья, и их центр находился в Шигацзе Центрального Тибета[61]. Сакьяские ламы, начиная со времен монгольского правления и вплоть до ранних императоров династии Мин, имели сильные позиции при императорском дворе в Пекине. О Сонам Гьялцене, к сожалению, очень мало нам известно, но именно с его именем связаны прекрасные золоченые бронзовые скульптуры начала XV в., богато инкрустированные бирюзой и специфическим декором, образующим диагональную сеть на юбках и головных уборах божеств, с характерными пузырчатыми, витиеватыми лепестками лотоса. Возможно, этот удивительный мастер был одним из создателей весьма дорогой буддийской металлической скульптуры эпохи Юнлэ (1402–1424), которую принято считать китайской. Его работы несут в себе заметное влияние непальской традиции, смягченное центральноазиатской эстетикой. Кстати сказать, излюбленный декоративный прием Сонам Гьялцена — ромбическая сетка в одеянии и украшениях божеств в изделиях так называемого сино-тибетского стиля — особенно широко использовался в эпоху Юань (1271–1368). Этот рисунок, воспроизводящий клетчатый рельеф юрточной стены, известен у кочевников Монголии со времен хунну (I в. до н. э. — I в. н. э.) и популярен у монголов по сей день. Такие сетчатые подвески из коралловых и жемчужных бусин украшают традиционный костюм женщин племени уземчин (см.: рис. 3.5г. Глава 3). Отметим также, что у скульптуры Сонам Гьялцена крупная голова, как в средневековом Непале, но довольно тонкая конституция тела и очень длинные руки, как у тибетской скульптуры, а также дорогое, очень качественное золочение, характерное для буддийской пластики Ваджраяны начала XV в.

Изображения Белой Тары (санскр. *sita tārā;* тиб. *sgrol dkar;* монг. *caγaγan getelgegci eke*) и Зеленой Тары (санскр. *śyāma tārā;* тиб. *sgrol ljang;* монг. *noγuγan getelgegci eke*) входят в число самых знаменитых шедевров Дзанабазара, и ее образ стал лицом буддийской Монголии. О глубокой духовной связи Дзанбазара с божеством Тары свидетельствуют не только уникальные, созданные им образа, но и некоторые факты его биографии. В 1693 г., находясь при дворе императора Канси, Дзанабазар вылечил заболевшего правителя с помощью большого

ритуала Тары (Долма-юлдог), после чего Канси проникся к нему еще большим доверием и признательностью.

Знаменитые образы Белой Тары и Зеленой Тары Дзанабазара стали воплощением его художественного стиля, соединив в себе простоту и естественность, элегантность и экспрессию движения, и, несомненно, являются одними из лучших мировых шедевров буддийской пластики, образов богини милосердия.

Белая Тара в ЗДУМ Дзанабазара

Бронза, позолота, цветной пигмент. Высота 68 см, диаметр постамента 45 см. Вес: 53 830 гр. Инв. № 69.43.21. 67-640 (рис. 4.10.1).

Изображения Белой Тары широко распространены в Тибете и Монголии. Со времен Дзанабазара в Монголии рисуют тангка Белой Тары в качестве выпускного экзамена послушники-иконописцы. Ее образ исполняют в ходе специального ритуала для продления жизненного срока просителя. Иконография соответствует описанию в садхане традиции Атиши (982–1054). Авторству индийского ачарьи Атиши относят и самый популярный гимн Белой Таре (тиб. *sgrol dkar bstod pa bzhugs so*), в котором ее называют Тарема (монг. Дарима). Этим именем любят нарекать девочек, чтобы они были оберегаемы богиней и обрели ее чудесные качества милосердия. Общая мантра Тары звучит как «Oṃ Tāre Tuttāre Ture Svāhā», однако для каждой ее эманации существуют свои специальные мантры. Благородная Белая Тара «возникает из белого слога ОМ. Туттаре спасает от восьми бед, Таре спасает от всех болезней. Она восседает на лунном диске лотосового трона в ваджра-парьянка асане. Цветом она словно осенняя луна, тело ее — тело 16-летней девушки, она белая чакра, сверкающая ясным светом, в восьми секторах чакры находятся восемь слогов мантры Тары. Она принцесса всех наивысших будд, одновременно она мать-спасительница, мать будд трех времен, она — чинтамани, дарующая долголетие, усмиряет все препятствия жизни, устраняет болезни и омрачения» — так говорится в гимне [Андросов, 2019, с. 340]. Белую Тару традиции Атиши называют семиглазой, так как у нее есть третий глаз на лбу, а также глаза на ладонях и ступнях ног, это символ ее неусыпного и всеобъемлющего ведения.

Белая Тара левой рукой удерживает стебель цветущего лотоса, правая рука ее опущена вниз в жесте дарования благодати (рис. 4.10.1). Утонченный лик богини светел и одухотворен, открытые глаза смотрят внимательно и сосредоточенно чуть вниз, но обозревают три времени — прошлое, настоящее и будущее. Телосложение и лик Белой Тары — это отражение юной, нежной, чистой красоты, в них нет выра-

56 Цитата по [Sheehy, 2009], исследователь ссылается на сочинение Таранатхи «Намтар махаасиддхи Буддхагупты» в составе собрания сочинений [Tāranātha. Grub chen bud+dha gup+ta'i rnam thar rje btsun nyid kyi zhal lung las gzhan du rang rtog gi dri mas ma sbags pa'i yi ge yang dag pa. Rje btsun tA ra nA tha'i Gsung 'bum. 'Dzam thang, 17. 313].

57 См. Глава II: Рис.2.1.5. Тара. VI–VIII в. Шри Ланка. Британский музей. Лондон.

58 [Schroeder, 2001, vol. 1, p. 110C].

59 Садхана-мала (санскр. *sādhana-malā;* тиб. *grub thabs phreng ba, Ожерелье садхан*) — самый ранний индийский сборник садхан Ваджраяны, начало его формирования относится к V в. н.э, а завершение — до 1165 г. Был обнаружен в переводе на тибетский язык под названием «Садхана-самучайя», но оказался неполным и имел иную структуру расположения божеств, нежели тибетские своды. Канонизированными являются четыре свода садхан, помещенные в конце раздела Тантра Тенгьюра. Они занимают два огромных тома thu и du в пекинском издании Тенгьюра (тиб. *bstan 'gyur*): 1. «Садхана шатапанча шатака» (тиб. *sgrub thabs brgya rtsa dang lnga bcu*); 2. Дубтаб Бари-лоцавы «Садхана-шатака» (тиб. *ba ri sgrub thabs brgya rtsa*); 3. «Садхана-самучайя» (тиб. *sgrub thabs kun btus pa*), этот сборник является частью «Садхана-сахасры)» или (тиб. *sgrub thabs rgya mtsho*); 4. «Дэва-антара-садхана» (тиб. *lha so so sna tshogs kyi sgrub thabs*) [14, p. 5–29]. Подробный разбор сводов был сделан автором ранее (см.: [15, с. 26–32]).

60 Примеры изображений см. [Сыртыпова, 2020, с. 348–365].

61 Братья Ринпунги, Норбу Санбо и Балсанг, были учениками известного сакьяского ученого Жонну Гьялчога (род. XIV в.), который, в свою очередь, был непосредственным учеником Цонкапы (1357–1419). Норбу Санбо Ринпунг и Жонну Гьялчог примерно в 1430 г. основали монастырь Жамчен Чодэ в провинции Цанг. В 1650 г. этот сакьяский монастырь был преобразован в гелукпинский Далай-ламой V (1617–1682) [16]. Режим доступа: https://www.bonhams.com/video/25685] (дата обращения: 11.03 2020 г.).

женной сексуальности Зеленой Тары или индийских предшественниц. Она скорее похожа на юношу в древнем воинском облачении. Обращает на себя внимание специфический чехол-заколка, удерживающий ее высокую прическу, повторяющий конфигурацию скреп средневекового шлема монгольских воинов. Знаменитая Белая Тара Дзанабазара предстает в облике абсолютной девственной чистоты, пребывающей в трансцедентальной отрешенности от бренной суеты. Рафинированный облик богини Тары не случайно находится в «компании» с Буддами созерцания — Великими Татхагатами, или Дхьяни Буддами, выполненными в аналогичной технологии, размерах и эстетике, которые уже не повторяются в других произведениях скульптора. Поэтому целесообразно датировать создание Белой Тары из ЗДУМ тем же периодом, что Пяти великих татхагат — 1683 годом.

Идеально отполированная поверхность скульптуры передает упругость, гладкость и чистоту здоровой кожи, контраст между глянцем горячей позолоты одеяний и украшений и матового холодного золочения открытых участков кожи создает иллюзию реального, живого тела.

В пятичастной диадеме богини центральное место занимает морда киртимукхи[62] со свисающими на лоб богини ожерельем из жемчужных капель. Контур диадемы очень аккуратный, обтекаемый, напоминает монгольскую национальную шапочку тоорцог. Богатые колье, браслеты, серьги, звенья диадемы составлены из простейших элементов, характерных для традиционной монгольской изобразительности: кольца, завитки рогов животных и их невероятно разнообразное сочетание. Украшения рельефны и натуралистично свисают на теле божества, вероятно, они были изготовлены отдельно и надеты на уже готовую скульптуру. Шелковые одеяния настолько тонки, что почти незаметны на теле, и лишь тончайшая струящаяся драпировка на гибком стане богини и на поверхности лотосового пьедестала выдает присутствие ткани. Математическая пропорциональность, строгая симметрия ваджра-парьянка асаны создают ощущение надежности и покоя, незыблемости милосердия Белой Тары.

Двадцать одна Тара

В традиции Атиши, восходящей к Нагарджуне, 21 Тара изображаются в одинаковой позе, сидящими в лилита-асане, как Зеленая Тара, почти у всех одинаковые атрибуты — сосуд кумбака в левой руке и лотос в правой, различаются по цвету и функциям:

1) Доблестная героиня, красная;
2) Успокаивающая болезни и препятствия, белая;
3) Дарующая долгую жизнь и процветание, золотисто-желтая;
4) Властвующая над жизнью и смертью, желтая;
5) Увеличивающая срок жизни от 10 до 100 лет, оранжевая;
6) Усмиряющая демонов, темно-бордовая;
7) Дарующая победу над другими, черная;
8) Подавляющая демонов и врагов, бордовая;
9) Защищающая от страхов, белая;
10) Управляющая демонами, красная;
11) Усмиряющая страдания бедности, золотая;
12) Дарующая благополучие, золотисто-желтая;
13) Защищающая от препятствий, красная;
14) Подавляющая помехи, черная, полугневная;
15) Усмиряющая грехи, белая;
16) Увеличивающая мудрость и интеллект, красная;
17) Усмиряющая демонов и препятствия, оранжевая;
18) Усмиряющая ядовитых нагов, белая;
19) Устраняющая споры и дурные сны, белая;
20) Защищающая от заразных болезней, оранжевая;
21) Исполняющая желания, белая.

Держателями традиции 21 Тары были Панчен-лама IV *(blo bzang chos kyi rgyal mtshan)* и Чжанджа-хутухта II (1717–1786)[63]. Эти ученые имели важное значение для монголов, оба выдающиеся наставники, второй был еще и этническим монголом. Панчен-лама IV Лобсан Чойки Нима, учитель Дзанабазара, практиковал и в традиции Атиши, и в традиции Сурьягупты *(nyi ma spas pa)*. Широкое распространение имел текст Панчен-ла-

мы IV «Садхана Тары, исполняющей желания». Согласно этой садхане, она возникает из пустоты дхармового зеленого слога ТАМ. У нее один лик, две руки и две ноги, левая рука в жесте дарования, в правой цветок утпала. Она приходит из своей обители Кхадирака в окружении 20 богинь. Она спасает от бедствий, очищает пороки, кармические препятствия и клеши этой жизни, устраняет препятствия злых духов, умножает добродетели, увеличивает срок жизни. Для монголов наиболее актуален именно этот список 21 Тары Панчен-ламы IV, который в целом соответствует традиции Атиши. Возглавляет группу Зеленая Тара.

В традиции Сурьягупты (VII–VIII в.) все богини различаются по характеру, цвету, асане и атрибутам, среди них есть мирные и полугневные. Комментарий на садхану писал Гой-лодзава Шоннубал. О Сурьягупте известно очень мало. Как сообщает Тарантаха, Сурьягупта родился в Кашмире и был современником таких известных ученых, как Шантидева (685–763), Чандракирти (600–650) и Чандаргомин (600–650). Некоторые его работы вошли в состав тибетского Тенгьюра. Все богини из группы 21 Тары возникают в соответствии со стандартной садханой, где меняются лишь имена, внешний вид и мантры. Традиция Сурьягупты и 25 эманаций Пресвятой Предводительницы Зеленой Тары (санскр. *arya siyama tara;* тиб. *'phags ma rtsa ba'i sgrol ma ljang*) представлена в пантеоне «Пятьсот бурханов» пекинского ксилографического издания.

Кхадиравани-Тара или Тара прохладной рощи (санскр. *khadiravaṇi-tārā;* тиб. *seng ldeng nag kyi sgrol ma*), согласно Сурьягупте, является центральной или главной Тарой и не входит в число 21. Она идентична самой первой Таре в этой группе, за исключением того, что ее сопровождают две ее помощницы, Маричи и Экаджати. Маричи *(marici / 'od zer can ma)* является из слога MAṂ справа от главной Тары. Она желтого цвета, держит ваджру и ветвь дерева ашока и облачена в одежду мирного божества. Слева от Тары из слога HŪṂ является черная гневная Экаджати *(ekadjati / ral gcig ma)*. Она держит нож и габалу, полную крови, у нее три глаза, она носит тигровую и слоновью шкуры.

Первая Мула-Шьяма-Тара *(mula-syāma-tārā / rtsa ba'i sgrol ma ljang gu)* — обычная Зеленая Тара, ее практика должна выполняться до того, как следует приступить к практике следующих. Описывается она следующим образом: «Из пустоты на лотосе и лунном сиденье появляется зеленый слог ТАМ, который трансформируется в Арья-Тару. Она сине-зеленая, с одним ликом и двумя руками. Правая рука в жесте дарования защиты, левая держит между большим и безымянным пальцами на уровне своего сердца стебель цветка утпала. Она сидит в позе ардха-парьянка лалита, вытянув правую ногу. Украшена шелком и драгоценностями, излучает лунный свет. На двух ее глазах слоги: OṂ TĀRE SVĀHA, на ее ушах слоги: OṂ TUTTĀRE SVAHA, в горле: OṂ TU SVAHA, в сердце: OṂ RE SVAHA, на ее короне: OṂ TĀREṆI SVAHA. На лбу: OṂ, у горла: ĀḤ; в сердце: HŪṂ. Ее макушку украшает Будда Амогхасиддхи[64].

Зеленая Тара Дзанабазара в БХОМ

Бронза, литье, золоч ение, цветной пигмент. Высота: 76,5 см. Вес: 54 520,0 г. Санскритское имя Зеленой Тары — Сияма / Шьяма Тара (санскр. *śyāma tārā*) буквально означает «Черная Спасительница», но это для отличия ее

62 Киртимукха (санскр. *kīrti-mukha, лицо величия*) — морда мифологического чудовища, сожравшего собственное тело, остались лишь голова и руки, держащие нанизанные драгоценности. Изображение используется в архитектуре как оберег на воротах, дверных ручках храмов и т.д. Символизирует бренность и цикличность сущего.

63 В своде «Триста бурханов», составленном Чжанджа-хутухтой Ролби Дорже, список 21 Тары включает все популярные в тибето-монгольском буддизме эманации Тары: 1) tura vira / myur ma dpa' mo / 2) sarasvati / dbyang can ma / 3) punyavarada / bsdo nams mchog ster ma / 4) gtsug tor rnam rgyal ma / usnisavijaya / 5) vidya / kurukulla / rig byed ma / 6) bhairavi / 'jigs byed ma / 7) aparajita / gzhan gyis mi thub / 8) paramyaka / gzhan las rgyal / 9) khadiravani tara / sen ldeng nags sgrol ma / 10) 'jig rten gsum rgyal / traylokyavijaya / 11) nor gter ma bkra shis don byed / 12) dgra spung 'joms mdzad ma / ripucakra-vinasini/ 13) khro nyer can / bhrikuti / 14) rab zhi ma / prasanta / 15) 'bar ba'i 'od can ma / 16) dpag med gnon ma / amiparakrama / 17) rma bya chen mo / mahamayuri / 18) rtsod dang rmi ngan sel / duhsvapnanasini 19) ri khrod ma / sabari / 20) 'od zer can ma / marici / 21) ma gcig / ekamatrika.

от Белой Тары, по смыслу — Темно-зеленая Спасительница. Тибетский эквивалент Долма (тиб. *sdol ljan*, *монг. getelgegči noyuyan dar-a eke*), а точнее, Должан (тиб. *sgrol ljang*) значит «Зеленая Спасительница». В настоящее время большая скульптура Зеленой Тары выставляется в специальном павильоне бывшей зимней резиденции Богдо-гэгэна VIII, ныне Музее-дворце Богдо-хана, в составе комплекта 21 Тары. Остальные 20 скульптур меньше размером, их высота колеблется в пределах 40–42 см. По данным Лувсандондова, одного из биографов Светлейшего, комплект скульптур 21 Тары был изготовлен в год огненной красной свиньи (1706), и в Их-хурэ был возведен специальный храм, дуган Дара-эхэ. В монгольской традиции считается, что скульптуры в комплекте 21 Тары изготовлены в новой технологии перегонного цельного литья, когда все детали декора, украшения и одеяния выплавляются одновременно с телом, при этом верхняя часть получается цельнометаллической, а нижняя полой. Действительно, различие в технологическом исполнении между скульптурами Зеленой Тары с ее 21 эманациями и Белой Тары внешне хорошо заметны. Белая Тара выполнялась в той же технологии, что и Пять Великих Татхагата Будд, и вероятнее всего, около того же 1683 года. То есть Белая Тара «старше» Зеленой Тары примерно на 23 года.

Золоченная бронза не отражает цвета, но художник наделил их индивидуализированными выражениями лиц, так что каждая богиня имеет неповторимый характер.

64 Представив в своем сердце луну со слогом TĀṂ, окруженную мантрой-гирляндой, повторите OṂ TARE TUTTĀRE TURE SVAHA.

1. *Pravīra-tārā / rab tu dpa' bo'i sgrol ma;* Доблестная героиня Тара является из пустоты дхармодая. В его центре слог OṂ на желтом лотосе и луне. Он превращается в Тару-героиню, красную и излучающую огонь. У нее одно лицо и восемь рук. Первая пара рук, соединенных на макушке, держит ваджру и колокольчик. Вторая пара держит лук и стрелы. Третья — колесо и раковину, а четвертая — меч и петлю. Она выглядит мирной и сидит, скрестив ноги. Украшена шелком и драгоценностями, а излучает ореол лунного света. Ее макушка увенчана Буддой Вайрочаной. Представьте себе в центре лунный диск. На нем OṂ в окружении мантры-гирлянды. Повторите OṂ TĀRE TUTTĀRE TURE SVAHA. Остальные практики аналогичны. Их ритуалы самозарождения, визуализации и разрешения идентичны, за исключением различий в семенных слогах, телесных формах и рода будд.

2. *Candra-kānti-tārā / dkar mo zla mdangs kyi sgrol ma;* Тара Белая, как Осенняя Луна, возникает на лотосе и луне из слога TĀ. У нее три лика (белое, синее и желтое) и двенадцать рук. Первая пара рук в жесте созерцания. В других правых руках держит кханвангу, колесо, драгоценность, ваджру и гирлянду из цветов. В других левых руках — кувшин, утпала, колокольчик, сосуд и книга. Глава семейства — Будда Амитабха.

3. *Kanaka-varṇa-tārā /gser mdog can gyi sgrol ma;* Златоцветная Тара возникает на лотосе и луне из слога RE, у нее один лик и десять рук. Ее правые руки держат четки, меч, стрелу, ваджру и посох. В левых руках она держит шелковую ленту, петлю, лотос, колокольчик и лук. Глава семейства — Будда Ратнасамбхава.

4. Санскр. *Uṣṇīṣa-vijaya-tārā;* тиб. *gtsug tor rnam par rgyal ba'i sgrol ma,* Ушнишавиджая Тара возникает на лотосе и луне из слога TUT, она желтого цвета с одним лицом и четырьмя руками. Ее правые руки в жесте благословения и с четками. В левых руках она держит кувшин и дубинку. Глава семейства — Будда Амогхасиддхи.

5. *Hūṃ-svaranādinī-tārā / hum sgra sgrog pa'i sgrol ma;* Тара, провозглашающая ХУМ, является на лунном диске из слога TĀ, желтого цвета, с одним лицом и двумя руками. Ее правая рука в жесте дарования защиты, а левая рука держит желтый лотос. Глава семейства — Будда Амитабха.

6. *Trailokya-vijaya-tārā / 'jig rten gsum las rnam par rgyal pa'i sgrol ma;* Тара, побеждающая в трех мирах, является на красном лотосе и солнечном диске из слога RE, Красная Тара с одним лицом и четырьмя руками. Ее правые руки держат ваджру и меч. Ее левые руки — одна в жесте угрозы, вторая держит петлю. Глава семейства — Будда Амитабха.

7. *Vādi-pramardaka-tārā / rgol ba 'joms pa'i sgrol ma;* Тара, сокрушающая противника, является на желтом лотосе и солнечном диске из слога TU, она черная, с одним лицом и четырьмя руками, в желтых одеждах, свирепая, с вздымающимися волосами. Ее правые руки держат колесо и меч. Одна ее левая рука в жесте угрозы, вторая держит лотос с ваджрой. Глава рода — Будда Ратнасамбхава.

8. *Vaśi-tottamada-tārā / dbang mchog ster ba'i sgrol ma;* Тара, дарующая высшие силы, является из слога RE на лунном диске, красном лотосе и морском чудище. Она желтая, с одним лицом и четырьмя руками. Первая пара рук держит ветку дерева ашока и лотоса. Другая пара держит драгоценность с жестом благословения и сосуд. Глава рода — Будда Амогхасиддхи.

9. *Varada-tārā / 'phags ma mchog stsal sgrol ma;* Тара, дарующая благо, является на красном лотосе и лунном диске из слога SVA, это Красная Тара с четырьмя руками. Первая пара рук держит ваджру и колокольчик с жестом радости на макушке головы. Второй правой рукой она щелкает пальцами в танцевальном движении, а второй левой держит ветку дерева ашока, осыпая живые существа драгоценностями. Глава семейства — Будда Амогхасиддхи.

10. *Śokavino-dana-tārā / mya ngan sel ba'i sgrol ma;* Тара, устраняющая печаль, является на красном лотосе и лунном диске из слога SA. Красная Тара с четырьмя руками. Первая пара рук находится на макушке головы со сложенными ладонями.

Возглавляет группу Первая Мула-Шьяма-Тара *(mula syāma tārā / rtsa ba'i sgrol ma ljang gu)*, главная Зеленая Тара, с одним ликом и двумя руками. Зеленая Тара восседает на лотосовом троне со спущенной правой ножкой (санскр. *ardha paryanka lalita āsana*), правая рука опущена вниз в жесте даяния (санскр. *varada mudrā*), одновременно удерживает стебель цветущей утпалы, левая рука у груди, в жесте (khaṭaka mudrā) удержания второго стебля с еще не раскрывшимся бутоном. Ее лицо широкое и округлое, озарено легкой, неприметной улыбкой. На просторном лбу выдается крупная урна, один из знаков природы Будды. Облик Амитабхи на макушке головы говорит о том, что она происходит из семейства карма с главой Буддой Амитабхой, чьим земным воплощением считаются Панчен-ламы. Нос правильной формы, с характерной, едва заметной дзанабазаровской горбинкой. Ее длинные миндалевидные глаза открыты, взгляд направлен вперед (рис. 4.10.4а-и). Черные, как воронье крыло, волосы убраны в высокий пышный узел со сложным переплетением, обвитый четырьмя рядами жемчужных нитей с цветами и гирляндами.

Две длинные пряди волос с кудрявыми кончиками спускаются по предплечьям, одна длинная прядь спускается по спине. На голове пятилепестковая корона, прическа увенчана драгоценностью. Гибкий стан изящно повернут в тонкой талии чуть влево.

Дзанабазар нетривиально решает проблему элементов традиционного одеяния богини.

Вторая пара держит меч и ветвь дерева ашока с красными цветами. Глава этого рода — Будда Амогхасиддхи.

11. *Vipanni-barhaṇa-tārā / phongs pa sel ba'i sgrol ma* (другая версия: *Jagad-ākarṣana-Tārā ('Gro ba'i' gugs pa'am phongs pa sel ba'i Sgrol ma)*; Тара, устраняющая бедствия, является на лотосе и солнечном диске из слога HĀ, Черная Тара, очень свирепая. Ее правая рука держит крючок, который вызывает восемь планет, а левая — крюк, рассеивающий несчастья. Она стоит в позе героя-стрелка из лука (ālīḍha). Глава семейства — Будда Ратнасамбхава.

12. *Maṅgala-loka-tārā / bkra shis sbyin pa'i sgrol ma;* Тара светлого благоденствия является на двойном лотосе и лунном диске из слога A, она желтая, с одним ликом и восемью руками. В правых руках держит трезубец, крюк, ваджру и меч. В левых — драгоценность у сердца, крюк, дубинку и сосуд. Глава семейства — Будда Вайрочана.

13. *Pari-pācaka-tārā / yongs su smin mdzad sgrol ma;* Тара полного созревания является на лотосе и солнечном диске из слога BRUṂ, она красная и очень свирепая. Ее первая правая рука держит меч, а вторая — стрелу. Ее первая левая рука держит колесо, вторая — лук. Она стоит позе героя-стрелка (ālīḍhāsana). Глава рода — Будда Амитабха.

14. *Bhṛkuṭī-tārā / khro gnyer gyo ba'i sgrol ma;* Тара, рассеивающая хмурь, является из слога AT на оранжевом лотосе, солнечном диске, восседающей на человеческом трупе, она синяя с тремя лицами: черным, белым и красным. Они хмурятся и пожирают человеческие кишки. У нее шесть рук. В правых руках она держит меч, крюк и дубинку. Левые держат череп, петлю и голову Брахмы. У нее корона и ожерелье из человеческих голов, украшена она тигровой шкурой и змеями. Вокруг нее в восьми направлениях растут побеги драгоценных деревьев. Глава рода — Будда Амогхасиддхи.

15. *Mahā-śānti-tārā / zhi ba chen po'i sgrol ma;* Тара великого покоя является из слога ṆI на белом лотосе. Она белая. Ее три правые руки держат четки, жест благословения и дубинку. Три ее левых руки держат лотос, кувшин и книгу на лотосе. Глава рода — Будда Амитабха.

16. *Rāgani-ṣūdana-tārā / chags pa 'joms pa'i sgrol ma;* Тара, разрушающая привязанность, является на оранжевом лотосе и солнечном диске из слога E (должна явиться из HŪṂ?). Она красная. Ее правая рука держит трезубец у сердца, левая, с поднятым указательным пальцем — дерево с цветами и плодами. Она сидит в позе sattva. Глава рода — Будда Акшобхья. У нее три глаза.

17. *Sukha-sādhana-tārā / bde ba sgrub pa'i sgrol ma;* Тара, творящая блаженство, является на белом лотосе и солнечном диске из слога SA, она оранжевая. Ее две руки держат лунную сферу у сердца. Она сидит в позе саттвы. Глава семейства — Будда Амогхасиддхи. Может также возникать из слога HŪṂ.

18. *Duḥka-dahana-tārā / sdug bsngal bsreg ba'i sgrol ma;* Тара, сжигающая клеши, является на белом лотосе и лунном диске из слога JA. Она белая, ее две руки держат печь в самом сердце. Она сидит в позе саттвы, слегка вытянув правую ногу. Глава семейства — Будда Вайрочана.

19. *Siddhi-saṃbhava-tārā / dngos grub byung ba'i sgrol ma;* Тара, источник сиддхи, является на красном лотосе и лунном диске из слога ЦА, Оранжевая Тара держит двумя руками у сердца золотой сосуд. Сидит в позе саттвы. Глава семейства — Будда Амогхасиддхи.

20. *Pari-pūraṇa-tārā / yongs rdzogs byed pa'i sgrol ma;* Тара совершенствующая. Из слога HA является превосходнейший белый бык, на нем находятся лотос и луна. Здесь из слога PHAṬ является Белая Тара с тремя глазами, слегка гневная. В правой руке у нее трезубец, в левой — жемчужная гирлянда. Она сидит в позе ардха, вытянув правую ногу, на бедрах носит тигровую шкуру. Глава семейства — Будда Ратнасамбхава.

21. Маричи, Кхадиравани и Экаджати составляют одну группу, называемую Троица Кхадиравани Анучари *(seng ldeng nags sgrol gtso 'khor gsum)*, в которой Маричи и Экаджати являются спутницами, помощницами Кхадиравани Тары, поэтому список считается как 21 богиня.



Рис. 4.10.1а. Белая Тара. Дзанабазар. Бронза, позолота, цветной пигмент. Высота 68,9 см, диаметр постамента 44,8 см. *Музей изобразительных искусств им. Дзанабазара, г. г. Улан-Батор*



Рис. 4.10.16. Белая Тара. Дзанабазар. Бронза, позолота, цветной пигмент. *Музей изобразительных искусств им. Дзанабазара, г. г. Улан-Батор. Вид со спны*



Рис. 4.10.в. ***Лик Белой Тары. Фрагмент скульптуры.*** *ЗДУМ, г. Улан-Батор*



Рис. 4.10.1г. Убранство головы Белой Тары. Вид со спины. Фрагмент скульптуры. *ЗДУМ, г. г. Улан-Батор*



Рис. 4.10.1д. Скульптура Белой Тары. Вид сбоку. ЗДУМ, г. Улан-Батор



Рис. 4.10.1е. Лотос в левой руке Белой Тары. Фрагмент скульптуры. ЗДУМ, г. Улан-Батор



Рис. 4.10.1ж. Мудра правой руки Белой Тары. Фрагмент скульптуры. *ЗДУМ, г. Улан-Батор*

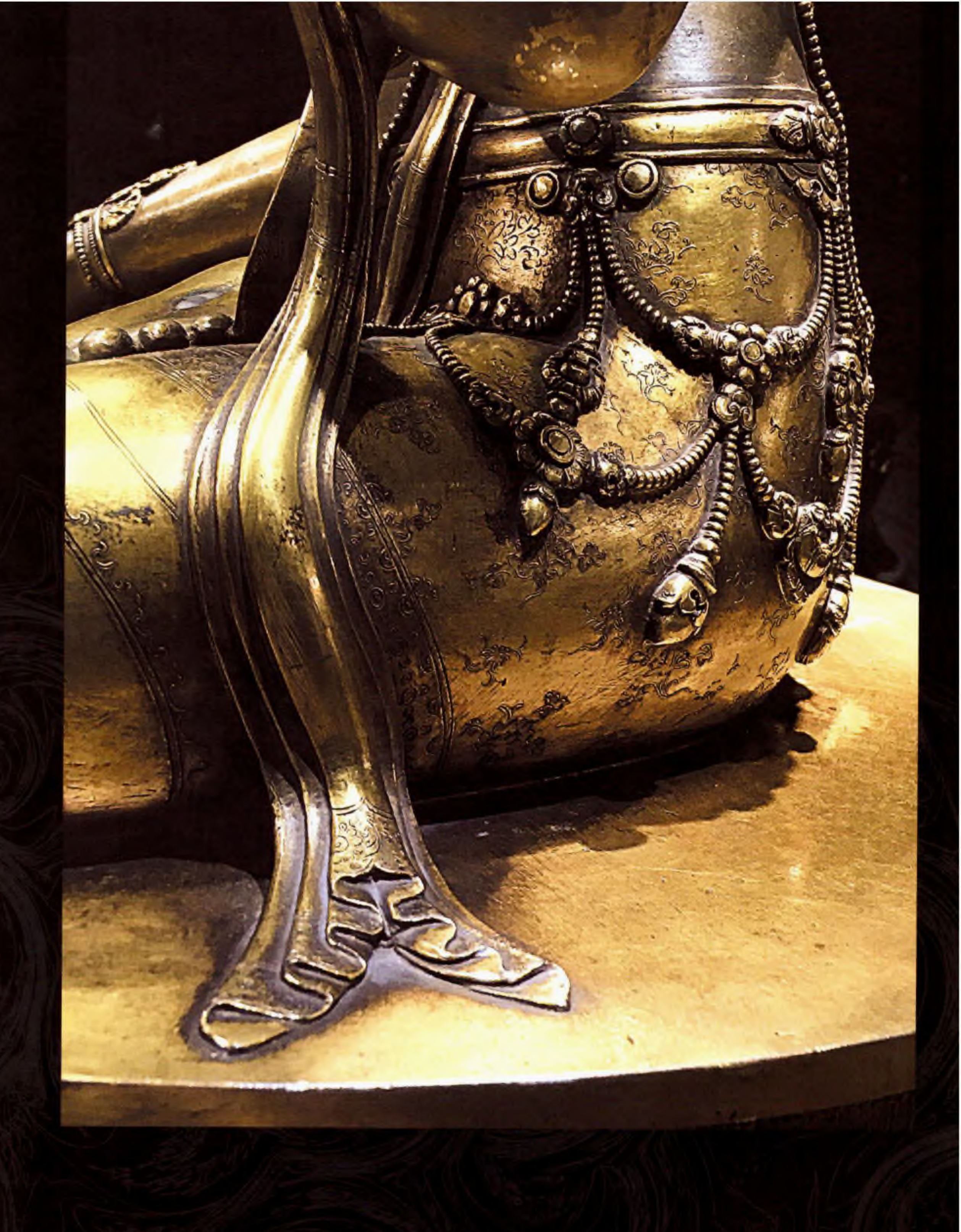


Рис. 4.10.13. Поясное украшение и край палантина Белой Тары. Фрагмент скульптуры.
ЗДУМ, г. Улан-Батор

Рис.4.10.2а. Зеленая Тара. Скульптура Дзанабазара. 1706 г. Бронза, литье, золочение. Высота: 76,5 см, пьедестал 48×29,5 см. Вес 54 520 г. Общий фронтальный вид. *МДБХ, г. Улан-Батор*



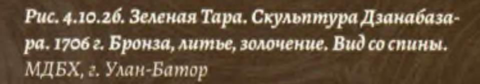


Рис. 4.10.2б. Зеленая Тара. Скульптура Дзанабазара. 1706 г. Бронза, литье, золочение. Вид со спины. *МДБХ, г. Улан-Батор*

Рис. 4.10.2в. Зеленая Тара. Скульптура Дзанабазара. 1706 г. Бронза, литье, золочение. Вид справа. *МДБХ, г. Улан-Батор*







Рис. 4.10.2г. Фрагмент, лик, корона Зеленой Тары. Скульптура Дзанабазара. 1706 г. Бронза, литье, золочение. МДБХ, г. Улан-Батор

Рис. 4.10.2ж. Вид донной части. Зеленая Тара. Скульптура Дзанабазара. 1706 г. Бронза, литье, золочение. МДБХ, г. Улан-Батор

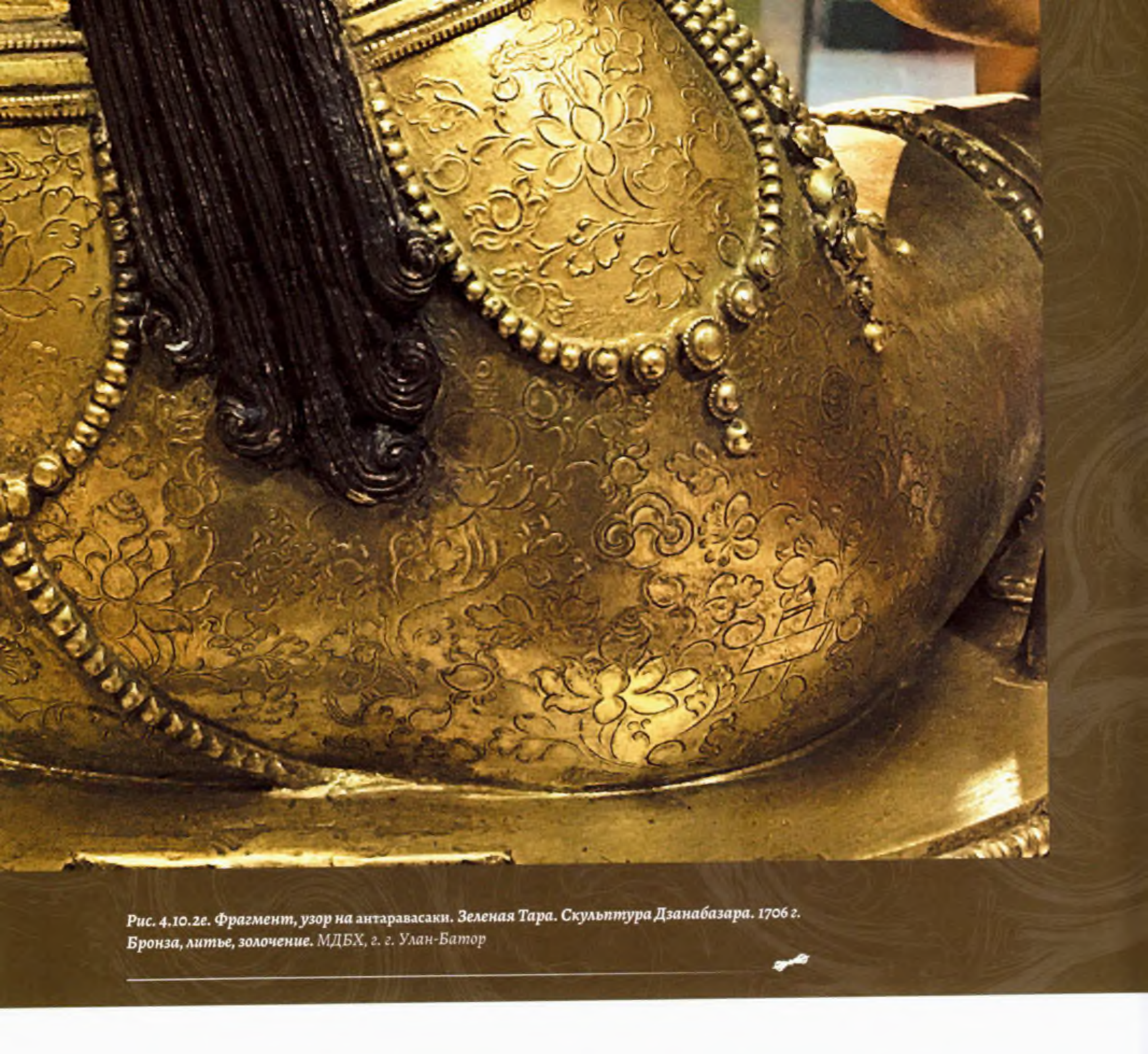


Рис. 4.10.2г. Фрагмент, узор на антаравасаки. *Зеленая Тара. Скульптура Дзанабазара. 1706 г. Бронза, литье, золочение.* МДБХ, г. г. Улан-Батор

Тончайший шелковый шарф оборачивает верхнюю часть туловища по диагонали через левое плечо, драпированные концы шарфа видны на плече со спины. Полотно накидки для верхней части тела сброшено на колени, и веерообразные концы ее свешиваются по бокам лотосового трона. У Зеленой Тары полные, округлые груди с маленькими тугими сосочками. Легкая антаравасака плотно облегает ноги и бедра, не скрывая прекрасного сложения тела, ткань украшена тонкой, очень плотной гравировкой с изысканной растительной вязью, где между цветами вплетены изображения лотосов с Восемью благими знаками (тиб. *bkra shis tag brgyad*), расположенными на лотосах. На бедрах пояс со свисающими выпуклыми гирляндами. Браслеты на запястьях, на предплечьях и лодыжках, а также на верхней части ступней украшены изображением чиндамани. Кисти рук и ступни ног небольшие, полные и мягкие, но изящные, с длинными пальцами и аккуратными ноготками. У Зеленой Тары характерные монгольские антропологические черты: не только маленькие кисти рук и ступни, но и специфическая форма



Рис. 4.10.2з. Фрагмент скульптуры Дзанабазара Зеленая Тара, 1706 г. Варада-мудра правой руки

Рис. 4.10.2и. Фрагмент, уголок накидки, свисающий с трона. Зеленая Тара. Скульптура Дзанабазара. 1706 г. Бронза, литье, золочение. МДБХ, *г. г.* Улан-Батор

конечностей — они полные в верхней части и сужающиеся к тонким суставам.

Кроме канонических восьми украшений бодхисаттвы (корона, серьги, колье, длинное ожерелье, браслеты на предплечьях, на запястьях, браслеты ногах, гирлянда на поясе), есть длинная жемчужная нить, перекинутая через левое плечо, это символ пояса йогини, указывающий на ее тантрический опыт.

Открытые части тела покрыты золочением холодным способом. Это придает телу богини теплый матовый оттенок живой человеческой кожи, по контрасту с остальными глянцевыми деталями, украшениями и одеждой, которые покрыты горячей позолотой. Вкупе с необычайной пластичностью и пропорциональностью скульптура создает иллюзию живой, теплой и дышащей реальностью богини.

Лотосовый пьедестал очень высокий, полукруглый в горизонтальном сечении, двойной, перетянутый посередине, с симметричными сдвоенными лепестками. Верхний и нижний края пьедестала окаймлены зернистой нитью. Нижняя часть пьедестала окантована тремя поясами, спереди, из-под

лепестка лотоса спускается отросток с молодым бутоном, на который опирается ее спущенная правая ножка. Вложений нет, крышка дна отсутствует. На поверхности пьедестала за спиной богини есть длинное отверстие для крепления утерянной мандорлы, к сожалению, сведений об этом пока не удалось обнаружить.

Зеленую Тару Дзанабазара обычно воспринимают как идеал зрелой женской красоты, она создает впечатление стремительной, сильной женщины, полной энергии и животворной любви. Она полна глубочайшего сострадания, всепрощающей любви и нежности, с истинно материнской готовностью прийти к нам на помощь. Именно с образом Зеленой Тары связывается легенда о трагической судьбе прекрасной подруги Мастера, погибшей в молодом возрасте от козней завистников.

Зеленая Тара Дзанабазара пользуется неизменным вниманием и трепетной любовью народа. Известный монгольский писатель С. Эрдэнэ описывает скульптуру Зеленой Тары в своем романе «Занабазар»: «...Поистине был найден облик совершенного спокойствия, той, что освободилась от мира людских страданий, прощения и милосердия, уйдя в вечность, — удлиненные яркие глаза, освещенные приветливостью и гибким умом, красивый прямой нос, маленькие пухлые губы, забывшие страсть, полные щеки, округлые, как у ребенка, просторный выпуклый лоб, не теряющий своего величия под золотой короной богинь, материнское чрево, питающее мир и дарующее преемственность поколений, две прекрасные девичьи груди, юные и упругие, пылающие теплом, спина, хорошенькая, словно речка, изящный изгиб вправо ее тела по талии, обнаруживающий прекрасную фигуру, не очень тонкую и не широкую талию; при полной раскованности, схвачена застывшая динамика смирения в положении ее рук и ног, таинственное единение чувственной женской красоты с преклонением перед ее божественной сущностью; богиня Тара — совершенно не похожая на предшествующие творения ее образов в Тибете и Индии, на грани строгого канона иконографии и его отсутствия; без одеяния, она украшена так, что невозможно считать ее нагой, божественная и человеческая, реальность и символ, выражающая внутренний мир и внешний облик, искусство проявления веры, опыт глаз и рук умелого мастера, единение ума и учености, обычная и одновременно необыкновенная, словно вспышка и извержение любви татхагаты, как мелодия, таинственным образом доносящаяся из врат печали; монгол, мыслящий по-монгольски, гнев и скорбь, веру и почтение, силу и величие, мечты и чаяния — все безмерно и щедро воплотил в это творение — халхаская Зеленая Тара, дарующая непреходящую пользу всем страдающим живым существам, пресвятая богиня, Сияма Тара, или по-тибетски Долма, — оживший золотой облик Амины...» [Эрдэнэ, 1989, с. 86].

Двадцать одна Тара Дзанабазара

Скульптуры Дзанабазара, находящиеся на постоянной экспозиции в Музее-дворце

Богдо-хана в столице Монголии г. Улан-Баторе, сделаны по одной модели, и согласно садхане Атиши, они почти одинаковы, но различаются по цвету и выражениями лиц; шесть белых, четыре оранжевые, три желтые, две красно-коричневые, две черные. Зеленая Тара с двумя спутницами, Маричи и Экаджати, не входит в число 21, но является главной, так как остальные — это ее эманации, поэтому вся группа составляет 24 персонажа. Ундэр-гэгэн Дзанабазар, похоже, следовал своему учителю в практике 21 Тары, что отразилось в его скульптурных произведениях. Таблица составлена на основе списка, предоставленного Музеем-дворцом Богдо-хана [БХОМШУ, 2011, с. 50–71]. Обычно в перечислениях присутствует Правира (монг. *Тара Түргэн Баатар Гэтэлгэгч;* санскр. *Pravīra-tārā;* тиб. *rab tu dpa' bo'i sgrol ma*), но среди 20 скульптур МДБХ ее нет. Отсутствует также Маричи, которая изображается с ваджром и веткой дерева ашока[65]. Таким образом, в комплекте не хватает трех скульптур[66]. В приводимой таблице представлена 21 скульптура Тары с краткими данными в порядке инвентарной нумерации без

учета того, как они расставлены в экспозиционном павильоне (см. табл. 4.1. Скульптуры 21 Тары в БХОМ).

Неизменными атрибутами Белой и Зеленой Тар являются цветы лотоса. Обычно у Белой Тары один раскрытый цветок лотоса, стебель которого она держит двумя пальчиками, большим и безымянным. У Зеленой Тары два голубых цветка утпалы, один, с раскрытым бутоном, она удерживает правой рукой в жесте щедрого дарования блага (варада-мудра), второй стебель, еще закрытого бутона лотоса удерживается левой рукой в жесте абхая-мудры на уровне сердца. Бутоны располагаются над плечами богинь. Раскрытый бутон символизирует учение Будды Шакьямуни, еще не расцветший бутон — символ прихода Будды будущего Майтрейи.

У большинства Тар Дзанабазара основным атрибутом является золотой сосуд неисчерпаемых сокровищ *кумбака* (санскр. *nidhana kumbha;* тиб. *gter gyi bum pa*). Он имеет форму традиционного индийского кувшина с плоским дном, круглым корпусом и узким горлышком. Драгоценная ваза обычно подносится на мандале божества, изготавливается из дорогих материалов и украшается драгоценными камнями, горлышко обвязывается красивыми шелковыми лентами. Из сосуда растет волшебное древо, плоды и цветы которого способны исполнять желания и создавать все виды сокровищ, а корни напитаны нектаром долголетия. Кумбака неисчерпаем, сколько бы из него ни выливалось, он всегда остается наполненным [Бир, 2011, с. 197]. Сосуд также имеет древнее симоволическое значение женского начала, плодоносящего материнского лона, источника жизни всех живых существ и великого лона матери-земли, куда возвращаются все смертные существа. Иногда сосуд кумбака вкладывают там, где требуется нейтрализация негативных влияний и привлечение благой энергии, богатства и благоденствия.

Почти все Тары изображены в такой позе, как Зеленая Тара — с правой спущенной ножкой, которая опирается на цветок лотоса. Исключение составляют две Тары с левой спущенной ножкой (гневная спутница Зеленой Тары Бригхути и также гневная Вадипрамардака) и Мангала-лока Тара, которая сидит в ваджра-парьянка асане.

Панчаракша (Махапратисара)

Культ Панчаракши или Пяти богинь-хранительниц (санскр. *pañcarakṣā;* тиб. *so sor ‹'bring ma lha lnga;* монг. *Банзарагч/Сосорбарам Burhan*) чрезвычайно популярен у всех монгольских народов. Чтение Пяти сутр Панчаракши было одним из регулярных ритуалов во всех крупных монастырях и храмах Монголии. Панчаракша широко почитается мирянами, в частности, для защиты детей и материнства. В некоторых семьях принято хранить ксилографические тексты и диаграммы, амулеты Панчаракши. Это собрание сутр из пяти частей, посвященных пяти богиням, является одной из наиболее часто встречающихся книг в семейных библиотеках и буддийских алтарях кочевников Монголии и Бурятии.

О силе Панчаракши говорится в буддийском предании. Когда Будда Шакьямуни решил уйти из дома на поиски великой истины, его жена Яшодхара была беременна сыном Рахула. Для того чтобы защитить жену и ребенка от больших опасностей в будущем, прежде чем уйти, он призвал защитные силы богини Махапратисары. Впоследствии Яшодхара и маленький принц были подвергнуты многим опасностям и невзгодам от двоюродного брата Сиддхартхи (такое имя получил Будда при рождении) — Девадатты, но благодаря чудесной силе Махапратисары они остались целыми и невредимыми.

Пять богинь-защитниц Панча ракша (санскр. *Pañca rakṣā;* тиб. *so sor 'brang ma lha lnga*) включают в себя:

65 Дерево ашока (лат. *Saraca asoca*) с ярко-красными цветами в тропической Азии почитается как священное, избавляющее от печали, что и означает его название.

66 Вероятно, скульптура Маричи из данного комплекта находится в Художественном музее Рубина в Нью-Йорке (Rubin Museum of Art). Она соответствует по внешнему виду и физическим параметрам (высота 40,5 см). Вторая скульптура с соответствующими данными выставлялась на продажах из частной коллекции, у нее повреждена лицевая часть и сосуд кумбака, настоящее местонахождение неизвестно.



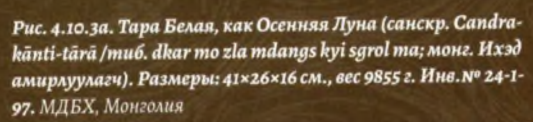


Рис. 4.10.3а. Тара Белая, как Осенняя Луна (санскр. Candra-kānti-tārā /тиб. dkar mo zla mdangs kyi sgrol ma; монг. Ихэд амирлуулагч). Размеры: 41×26×16 см., вес 9855 г. Инв.№ 24-1-97. *МДБХ, Монголия*



Рис. 4.10.3б. Гневающаяся Тара или Экаджати (санскр. Bhṛkuṭī-tārā khro тиб. gnyer gyo ba›i sgrol ma; монг. Агуурлыг үйлдэгч). Размеры: 41,8×25,7×17. Вес 10 855 г. Инв.№ 21-1-107. *МДБХ, Монголия*

1) Великая спутница (санскр. *Mahāpratisarā;* тиб. *so sor' brang ma chen mo*);
2) Великая Богиня Мантра *(Mahāmantrānusariṇī / gsangs rjes' dzin ma)*;
3) Великая Богиня Прохладных пещер *(Mahāshitavatī / sbil ba'i tshal);*
4) Великая разрушительница тысяч врагов *(Mahāsāhasrapramardini / stong chen rab 'jom ma);*
5) Богиня Великий Павлин (Mahāmāyūri / rma bya chen mo).

Эти божества персонифицируют цикл из пяти Dharani текстов из разряда Крийя Тантр, они представляют собой женские воплощения Бодхисаттвы Тары в пантеоне Махаяны, проявляясь как матери семейства Татхагаты. Разные исследователи датируют эти дхарани периодом с IV по IX в. н.э. Этот культ особенно распространен в Индии, Непале, Японии, Тибете, Бутане и Монголии.

К богиням обращаются для защиты во многих случаях. В частности, для рождения сына, легких родов, во избежание несчастных случаев, исцеления болезней, спасения от эпидемий, животных, змей и отравления. Иконописные описания богинь различаются в зависимости от традиции садханы — Атиши, Бари лодзавы, Садхана-самучайя, непальской версии Панчаракши, Ваджравали, монгольского Красного Ганджура, Триста бурханов и т.д. [Bhatacharyaya, 1958; BIT, 1986; Популярные буддийские тексты… 2000; DTB, 2002].

«Панчаракша» была одной из первых буддийских книг, переведенных с тибетского языка на монгольский, и переводилась она не од-

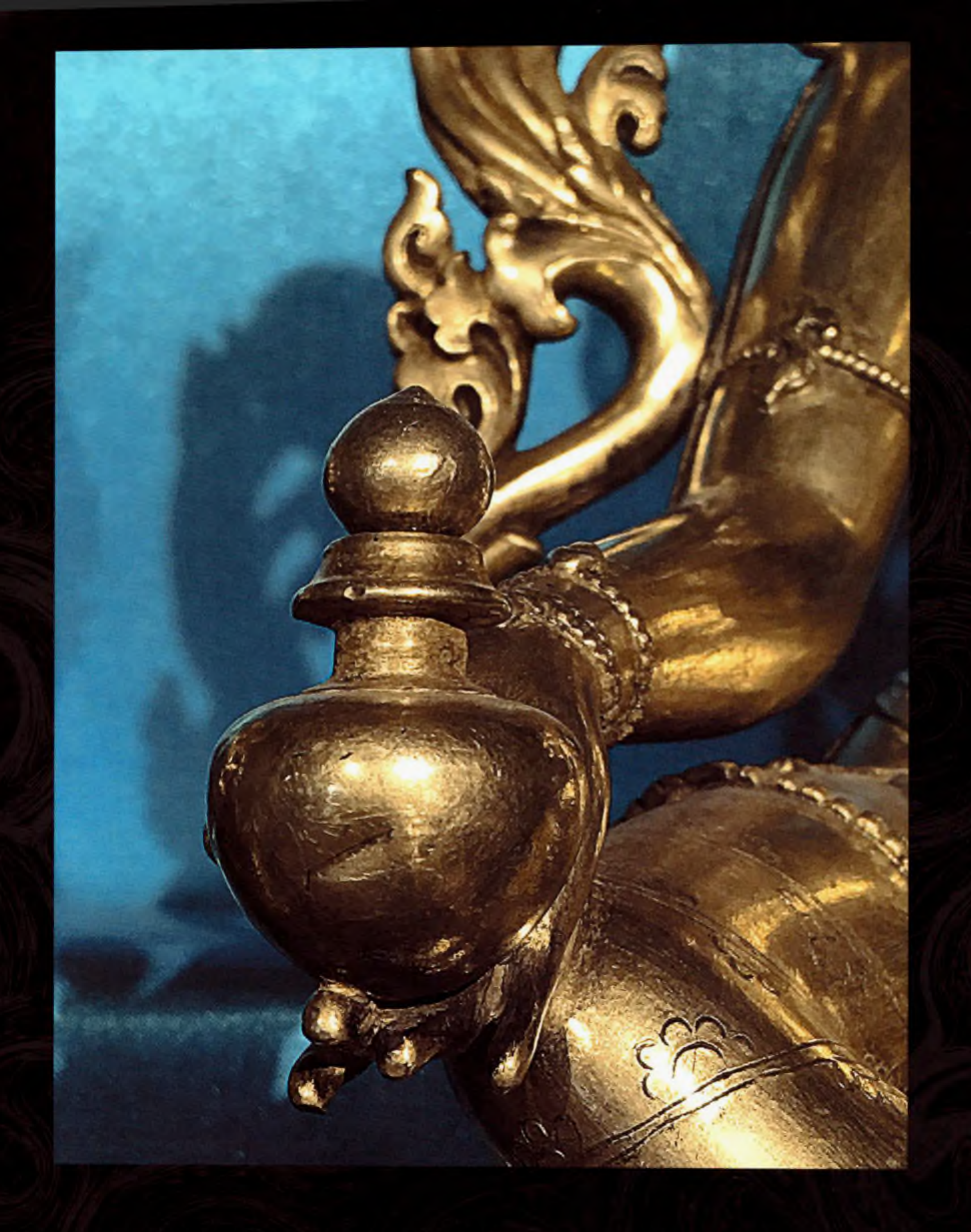


Рис. 4.10.3в. Основным атрибутом 21 Тары является золотой сосуд неисчерпаемых сокровищ кумбака *(санскр. nidhana kumbha; тиб. gter gyi bum pa)*



Рис. 4.10.3г. Почти все Тары из группы изображены в позе с правой спущенной ножкой, которая опирается на цветок лотоса

нажды разными переводчиками, в частности, в 1308 г. Чойжи Одзером во времена Хулуг-хана [Ligeti, 1948, p. 328]. Перевод Шераб-Сенгэ, осуществленный в 1320 году, был издан под патронажем Тогон-Тэмур-хана (1333–1368) ксилографическим способом в 1345 году [Sagaster, 1973]. Этот ксилограф снабжен изображениями богинь на первых страницах сутр (рис. 4.11.1а-д). Книга несколько раз была издана при императоре Канси (1654–1722), переводчиками изданий значатся Аюши-гуши, Намхайжамц и Ойратский Зая-пандита [Pancaraksa, 1345]. Поэтому в разных изданиях буддийского канона можно встретить разные варианты переводов. Так, в «Золотой Ганжур» вошел текст «Панчакаши» в переводе выдающегося ученого XIV в. Шераб Сэнгэ, в «черном» Ганджуре содержится текст в переводе Аюши Гуши конца XVI века.

Изображения богини в монгольских коллекциях не столь многочисленны, как сутры. Но часто сутры бывают иллюстрированы образами божеств, которым они посвящены. В ксилографическом тексте 1345 года даны иконографические образы пятерых богинь, это одно из самых ранних и редких изображений Панчаракши в Монголии (рис. 4.11.1а-д).

Вероятно, образа Панчаракши у монголов стали распространяться с начала XVIII века благодаря искусной проповеди Ундур Гэгэна (1635–1723). Монгольские ученые включают образ богини Махапратисары в список произведений Дзанабазара, ставших важнейшими святынями в Халхе [Цултэм, 1982; Улзий, 1992; Бира, 2001]. Например, замечательная бронзовая скульптура богини Маха-Пратисары является одной из главных святынь монастыря Гандан (рис. 4.11.2). В частном собрании в Монголии есть бронзовая скульптура юной Сосорбарам, а также и шелковая тангка с изображениями всех пяти богинь. Оба произведения имеют черты характерного почерка Дзанабазара.

Тангка Панчаракша в коллекции А. Алтангэрэла

Тангка написана на шелке размером 48×34,5 см минеральными красками и тушью. Обрамление — бежевый шелк с выбитым рисунком с драконами. Датировка — конец XVII в. Когда пять матерей Татхагата Будд составляют мандалу «Тринадцать Божеств Панча ракша», богини появляются в пяти различных цветах и располагаются в соответствующих сторонах света. Позиция центральной богини может быть изменена [Танака, 2013]. На данной тангка изображено пять богинь-хранительниц Панчаракша в традиции Атиши согласно «Своду Нартанг» Nartang Gyatsa [NG, 429]. Все они имеют облик мирных бодхисаттв, восседающих на лотосовых тронах в свободных позах (сукхасана) (рис. 4.11.3а).

В центе изображена Махапратисара (санскр. *Mahāpratisarā;* тиб. *so sor› brang ma chen mo;* монг. *Сосорбарам*) — богиня долгой жизни, защитница от болезней и разных опасностей. Она занимает почти все пространство полотна, у нее тело белого цвета, десять рук, три трехглазых лика и все украшения бодхисаттвы: диадемы с пятью разноцветными драгоценными камнями на всех трех ликах, серьги, круглые с подвеской серьги, два ожерелья, браслеты на кистях, предплечьях и лодыжках. Красивая антаравасака подпоясана голубоватым кушаком; верх его вишневого цвета украшен золотым орнаментом, а многоцветный полосатый бордюр прикрывает колени богини и веером стекает на лотосовое сиденье. На плечи наброшен красно-желтый шарф (уттария). Необычная голубая пелерина волнами прикрывает плечи и грудь. Прическа — высокий узел (джата), перехваченный ожерельем и увенчанный драгоценностью-ратной.

Гибкие руки с изящными кистями, тонко прорисованными ноготками держат различные атрибуты, в главных руках меч и лук, в правых: ваджра, стрела, варада мудра, зонт; в левых: знамя победы, чиндамани, топор, белая раковина с желтой лентой. Ладони и ступни окрашены в красный цвет и в их центре видны крошечные золотые дхармачакры. Атрибуты прорисованы тонко и подробно, например, видно, как на ладонь божества из сверкающей чиндамани высыпаются драгоценные камни. Нимб (санскр. *śiraścakra*) вокруг головы с сиреневым кольцом и ореол (санскр. *prabhamandala*) вокруг тела светлые,

Табл. 4.1. Скульптуры 21 Тары в БХОМ

№ п/п	Имя Тары на русском, монг., санскр., тиб. языках	Цвет тела; асана; мудра; атрибуты	Характер; функция	Размеры (см), Вес (г), Инв. № МДБХ
1.	Зеленая Тара/ Ногоон Гэтэлгэгч-эх/ Mula-syāma-Tārā / Rtsa ba'i Sgrol ma ljang gu/	Зеленая; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; глава группы, спасительница	76,5×48×29,5; 54500 г; Инв. № 24-1-96
2.	Луноцветная или Успокаивающая Тара/ Ихэд амирлуулагч Candra-kānti-tārā / dkar mo zla mdangs kyi sgrol ma/	белая, словно осенняя луна; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; умиротворяющая	41×26×16; 9855 г; Инв. № 24-1-97
3.	Золотоцветная Тара/ Алтан өнгөт эх/ Kanaka-varṇa-tārā / gser mdog can gyi sgrol ma	цвет червонного золота; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; приумножающая возраст, радость, добродетели	40,5×26×16,7; 10 450 г; Инв. № 24-1-98
4.	Тара, обладающая Ушнишей/ Тийн үснирт эх/ Uṣṇīṣa-vijaya-tārā / gtsug tor rnam par rgyal ba'i sgrol ma /	подобна золотой горе; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; приумножает срок жизни и удачу (счастье)	40×26×16,5; 10 385 г; Инв. № 21-1-99
5.	Спасающая [мир] слогом «Хум»/ Хум дуун дуурсгагч Hūṃ-svara-nādinī-tārā / hum sgra sgrog pa'i sgrol ma/	оранжевая, подобна коралловой горе; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый; нахмуренные брови	полумирная; объединяет других	40×25,5×16,5; 10 330 г; Инв. № 24-1-100
6.	Гурван ертөнцийг ялагч/ Тара, Победительница трех Миров/ Trailokya-vijaya-tārā / 'jig rten gsum las rnam par rgyal pa'i sgrol ma/	темно-красная; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый; нахмуренные брови	полумирная; защищает от вреда, наносимого духами, лишая их рассудка	40,5×25,5×16,2; 9775 г; Инв. № 24-1-101
7.	Всерушащая Тара / Машид эвдэгч г. эх/ Vādi-pramardaka-tārā / rgol ba 'joms pa'i sgrol ma	темно-синяя, лалита-асана со спущенной левой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый; есть третий глаз, клыки оскалены	гневная; разрушает чужую магию	40,2×26×16; 9435 г; Инв. № 24-1-102
8.	Подавляющая омрачения/ Шулмас дарагч/ Duḥka-dahana-tārā / sdug bsngal bsreg ba'i sgrol ma	темно-красная, лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый; нахмуренные брови	полумирная; побеждает врага	40×26×16; 10 310 г; Инв. № 24-1-103
9.	Тара, символ Трех Драгоценностей/ Гурван эрдэнийн бэлгэдэл	белая; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; спасает от всех опасностей	40,5×26×16; 9815 г; Инв. № 24-1-104
10.	Подчиняющая своей власти мир / Ертөнцийг эрхэндээ Хураагч/	красная; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый; нахмуренные брови	полумирная; подавляет демонов (врагов)	40,5×25,5×16,5; 8995 г; Инв. № 24-1-105

11.	Тара, избавляющая от бедности/ Үгээгүйг арилгагч/ Vipanni-barhaṇa-tārā / phongs pa sel ba'i sgrol ma	красно-желтая; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; спасает от нищеты и бедности	40,5×25,5×16; 9550 г; Инв. № 24-1-106
12.	Дарующая счастье/ Өлзий өгөгч/ Maṅgala-loka-tārā / bkra shis sbyin pa'i sgrol ma	золотого цвета; ваджрапарьянка асана; абхая-мудра правой руки + лотос с нераскрытым бутоном, варада мудра левой руки	мирная; дарующая вечное счастье	42×27×12; 11 400 г; Инв. № 24-1-111
13.	Пылающая, как огонь Гал мэт бадрангуй/ 'bar ba'i 'od can ma (У скульптуры отломлена драгоценность, венчающая прическу.)	черная; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый; есть третий глаз, клыки оскалены	гневная; освобождающая от препятствий	38×26×16,9; 9590 г; Инв. № 24-1-108
14.	Гневающаяся Тара/ Агуурлыг үйлдэгч/ Bhṛkuṭī-tārā / khro gnyer gyo ba'i sgrol ma	черная; лалита-асана со спущенной левой ногой; в правой руке нож-тигуг, левая рука в дхъяна мудре + габала; есть третий глаз, клыки оскалены.	гневная; обращает врага вспять	41,8×25,7×17; 10 855 г; Инв. № 21-1-107
15	Тара великого покоя, Их амарлиулан г.э./ Mahā-śānti-tārā / zhi ba chen po'i sgrol ma	белая; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; умиротворяет	40,5×26×16; 9375 г; Инв. № 24-1-110
16	Спасающая от трех бед/ Гурван аюлыг дарагч/ 'jig rten gsum yon... sgrol ma	белая, как снежная гора; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; усмиряет негативность	40,5×25,8×16; 9935 г; Инв. № 24-1-112
17.	Спасающая [слогом /] «Хум»Ухаан Хум-аар гэтэлгэгч/	красная; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; приумножает силу дхарани	40,5×25,5×16,6; 9310 г; Инв. № 24-1-109
18.	Очищающая от ядов/ Хор өвчнийг арилгагч/	цвета белого жемчуга, лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый; нахмуренные брови	полумирная; очищает от всех ядов	40,0×26,0×16,0; 10 760 г; Инв. № 24-1-113
19.	Освобождающая от страданий/ Зовлонг арилгагч Śokavino-dana-tārā / mya ngan sel ba'i sgrol ma	жемчужно-светлая, снежно-белая; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; освобождает от всех страданий	40×25,5×16,5; 10100 г; Инв. № 24-1-114
20.	Устраняющая заразные болезни (эпидемии)/ Хижиг өвчнийг арилгагч/	подобна цвету утренней зари; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; очищает от болезней, эпидемий	40,5×26×16,5; 10 990 г; Инв. № 24-1-115
21.	Совершающая все деяния/ Үйлс бүхнийг бүтээгч/	белая; лалита-асана со спущенной правой ногой; варада-мудра правой руки + кувшин-кумбака + лотос раскрытый; абхая-мудра левой руки + лотос закрытый	мирная; способствует завершению деяний	40,5×25,5×16,5; 10 440 г; Инв. № 24-1-116











Рис. 4.11.1а–д. Изображения пяти богинь Панчаракша в ксилографическом издании 1345 года монгольского текста сутры Pañcarakṣā (Махамантра-анусарини; Маха-маюри; Маха-пратисара; Панчаракша; Маха-сахасра-прамардини). Инв. № 12 883/97. *Национальная библиотека Монголии*



Рис. 4.11.3а. Тангка «Панчаракша». Шелк, минеральный пигмент, размеры: 48,0×34,5 см. Общий вид. В центре Махапратисара. Коллекция А. Алтангэрэла. Монголия

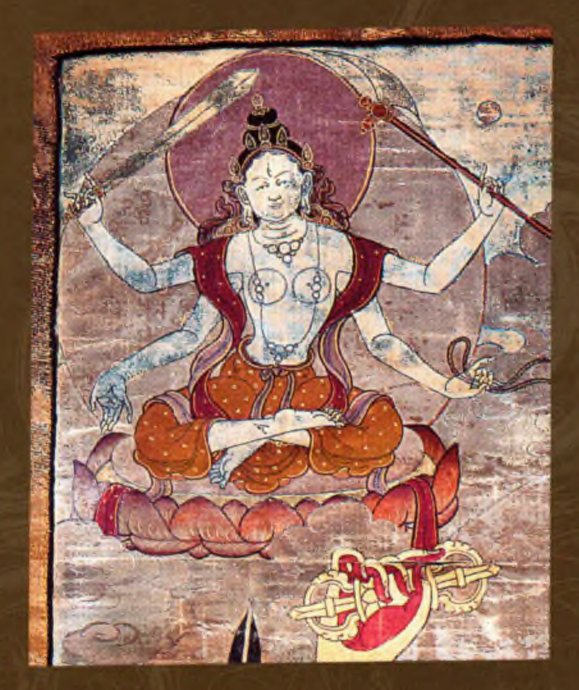


Рис.4.11.3б. Махамантра-анусарини (санкр. Mahāmantrānusariṇī, тиб. gsangs rjes' dzin ma, Богиня Великая Мантра). Фрагмент танкга«Панчаракша»



Рис. 4.11.3в. Махашитавати (санкр. Mahāshitavatī, тиб. sbil ba'i tshal, Богиня Прохладных пещер). Фрагмент танкга«Панчаракша»



Рис. 4.11.3г. Маха-сахасра-прамардини (санкр. Mahāsāhasrapramardini, тиб. stong chen rab 'jom ma, Великая разрушительница тысяч врагов). Фрагмент танкга



Рис. 4.11.3д. Махамаюри (санскр. Mahāmāyūri, тиб. rma bya chen mo, Богиня Великий Павлин). Фрагмент танкга«Панчаракша»



Рис. 4.11.3е. Чаша с подношениями панчакамагуна. Фрагмент тангка «Панчаракша»



Рис. 4.11.3ж. Чинтамани — атрибут Махапратисары. Фрагмент тангка Панчаракша

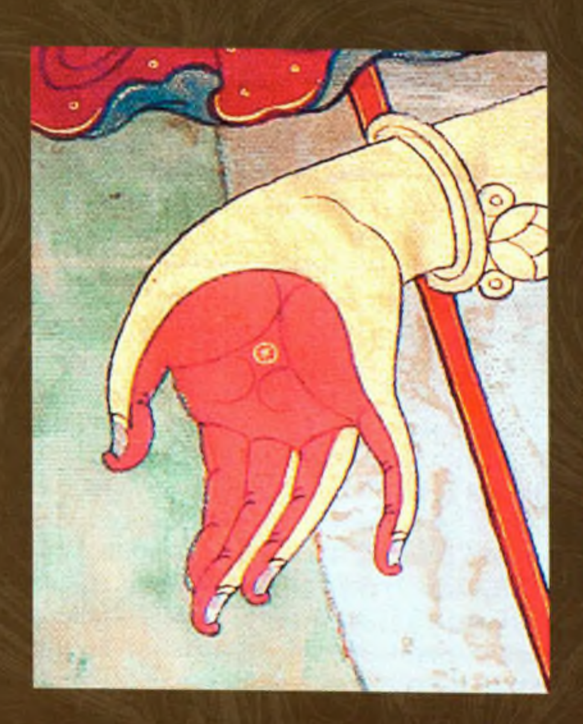


Рис. 4.11.3з. Варада-мудра и знак дхармачакры на ладони Махапратисары. Фрагмент тангка Панчаракша.



Рис. 4.11.3и. Знак дхармачакры на ступне Махапратисары. Фрагмент тангка Панчаракша.

с прохладным лунным сиянием. Яркий, роскошный лотосовый трон богини состоит из четырех слоев лепестков. Самые крупные лепестки окрашены с чередованием синего и зеленого, верхние лепестки прорисованы как пучки золотых тычинок. Нижние ряды лепестков образуют сиренево-сине-зеленый чашелистник. Остальные четыре богини расположены в четырех углах тангка на лотосах одинаковой формы в свободной позе (санскр. *sukhasana*).

В верхнем левом углу — Махамантра-ануcарини (санскр. *Mahāmantrānusariṇī;* тиб. *gsangs rjes› dzin ma; Богиня Великая Мантра*). Ее функции — разрушение препятствий и защита от зла; обращение к ней способствует долгой жизни без болезней. Она синеватого цвета (по тексту садханы — черного), с одним лицом и четырьмя руками, держит в поднятых руках меч и топор, нижняя правая рука в жесте даяния (varadamudrā), другой рукой держит аркан. У нее юбка коричневато-оливкового цвета и пурпурный шарф (рис. 4.11.3е).

В верхнем правом углу — Махашитавати (санскр. *Mahāshitavatī;* тиб. *sbil ba›i tshal, Богиня Прохладных пещер*) — защитница от злого влияния планет, от диких животных и от ядовитых насекомых. Она пурпуро-красного цвета, с одним ликом и четырьмя руками, с теми же атрибутами, как Махамантра, в юбке горчичного цвета, с оливково-лиловым шарфом (рис. 4.11.3в).

В нижнем левом углу — Махасахасра-прамардини (санскр. *Mahāsāhasra-pramardini;* тиб. *stong chen rab 'jom ma, Великая разрушительница тысяч врагов*), защитница от злых духов. Богиня желтого цвета (три верхние правые руки и шея коричневатого цвета), в оранжевой юбке с голубым бордюром и золотисто-пурпурным шарфом. У нее есть три лица (желтый, черный и белый) и десять рук с теми же атрибутами, как и у Махапратисары.

В правом нижнем углу Махамаюри (санскр. *Mahāmāyūri;* тиб. *rma bya chen mo; Богиня Великий Павлин*) — зеленого цвета, с одним лицом и двумя руками, в юбке пурпурно-красного цвета с золотым узором, коричнево-синим шарфом, в правой руке держит павлиньи перья, левая в жесте даяния (varadamudrā). Павлиньи перья — знак защиты от всех видов ядов, так как считается, что павлин способен поедать яд без вреда для себя (рис. 4.11.3д). У всех богинь округлые формы тела и лица монгольского типа, тонкая талия, широкие бедра и широкая грудь. Выражения лиц спокойны и дружелюбны. Но это настоящие защитники — они вооружены мечами, разрезающими все негативные проявления.

В центре нижней части тангка, на переднем крае стоят золотая и бронзовая монгольские чаши (монг. *ayaγ-a*) с Пятью подношениями, услаждающими пять чувств. В большой лежат музыкальный инструмент (санскр. *vina*), красно-золотой шелк, зеркало, белая раковина с благовониями. В меньшей чаше — грушевидные плоды индийской айвы (санскр. *bilva*). Фон иконы создает приглушенный зеленый пейзаж с холмами, покрытыми лесом и травой, и светло-голубое небо с серыми сумеречными облаками, солнцем и луной. Мастерский дизайн цвета и умелое использование свойств натурального шелка создают эффект мягкого лунного излучения от богини, словно она рассеивает темноту ночи.

Скульптура Ваджрапанджара Пратисары (тиб. Rdo rje gur las 'byun ba so sor brang ma; монг. Сорорбарма)

Бронза, литье, горячее золочение теплого желтого оттенка, темно-синий пигмент. Высота 25,5 см, ширина 20,0 см, глубина 9,0 см. XVII – нач. XVIII века. Коллекция А. Алтангэрэла. г. Улан-Батор. Поступила из Булганского аймака, Монголия.

Богиня в самхогакая проявлении, стоит с равно согнутыми ногами в позиции самбхаасана (санскр. *sambhāsana;* тиб. *rting zlum po'i stang*). Гибкая фигура немного склонена вправо. Она очень молода, ее нежное лицо озарено легкой, едва заметной улыбкой. У нее очень высокий, по-детски выпуклый лоб с третьим глазом. Правая рука поднята высоко, держит меч с ваджрной рукоятью и угрожающим жестом (санскр. *tarjanīmudrā;* тиб. *zhi bai sdigs mdzub*).

На уровне сердца левой рукой она держит дхармачакру (рис. 4.11.4).

На голове у нее пятилепестковая тиара, шелковые ленты которой свисают назад, а венчики цветов находятся над ушами. Ободок тиары украшен тремя однотипными цветочными венчиками. Волосы уложены в сложную прическу: высокий узел джата заправлен в золотой чехол-заколку и увенчан сияющим драгоценным камнем на лотосовой опоре. На передней стороне ушниши прикреплен лепесток, как в тиаре, в ее центре восседает Будда Вайрочана. Голубовато-черные локоны богини спускаются на плечи и спину отдельными прядями, по две на плечи и три на спину.

Многоярусное ожерелье покрывает полукругом всю верхнюю часть груди. Двойные длинные жемчужные бусины с дополнительными цветочными брошками спускаются до пупка. Широкая юбка приподнята выше колен; подол спускается на пьедестал лотоса спереди и сзади. Роскошный пояс с множеством драгоценных гирлянд покрывает юбку и спускается до пят. Запястья, предплечья и щиколотки украшены большими богатыми браслетами с лепестками, как на тиаре. Шелковый шарф мягкими волнами ложится на спину и плечи, спускается по рукам к бедрам и ложится на пьедестал. У богини пышная, красиво округлая грудь с торчащими сосками. На тыльной стороне видно запаянное квадратное отверстие для шунга.

Трон лотоса имеет удлиненно-овальную форму; он двойной, перетянутый посередине, со сдвоенными лепестками в виде чешуек кедровой шишки (монг. *samar delbe*), расположенных в шахматном порядке. Верхний и нижний края постамента окантованы жемчужной нитью.

Сокровищница (тиб. *gzhung gzhing*) в постаменте сохранена. На крышке дна выгравирована позолоченная печать в виде вишваваджры (тиб. *sna tshogs rdo rje*). После выставки в Париже осталась новая восковая печать бежевого цвета. Судя по наличию отверстий на задней стороне постамента, у скульптуры была прабхамандала, к сожалению, не сохранившаяся. Специфика скульптуры — сочетание очень нежного, юного и трогательного облика богини и элементов угрожающей мощи воина. Дхармачакра, символ учения Будды в левой руке богини, также несет значение женской энергии, мудрость праджни, угрожающий жест высоко поднятого меча в правой руке можно интерпретировать как мужской символ, искусный метод. Своеобразное украшение прически — металлическое покрытие-заколка с круглыми окошками напоминает элемент боевого шлема знатных монгольских воинов XIII–XIV веков.

Дакини Пратисара известна из текста Ваджрапанджара-тантры, поэтому ее называют Ваджрапанджара Пратисара. Она соответствует циклу Хеваджра-тантры, а также связана с божествами Бхутадамара Ваджрапани, Белой Праджняпарамитой и Белой Пратисарой из группы Панчаракши.



Рис. 4.11.4а. Скульптура Ваджрапанджара Пратисары. Общий вид. Бронза, литье, золочение, темный пигмент. Размеры: 25,5×20,0×9,0 см. XVII – нач. XVIII века. *Коллекция А. Алтангэрэла. г. г. Улан-Батор*



Рис. 4.11.4б. Скульптура Ваджрапанджара Пратисары. Вид со спины. *Коллекция А. Алтангэрэла*



Рис. 4.11.4в. Скульптура Ваджрапанджара Пратисары. Вид сверху. *Коллекция А. Алтангэрэла*



Рис. 4.11.4г. Скульптура Ваджрапанджара Пратисары. Лик. Коллекция А. Алтангэрэла



Рис. 4.11.4в. Скульптура Ваджрапанджара Пратисары. Донная крышка.
Коллекция А. Алтангэрэла



Заключение

Дзанабазар и современность

«Анализ художественных элементов, помимо своей научной ценности, связанной с точной оценкой элементов в отдельности, перекидывает мост к внутренней пульсации произведения».
Василий Кандинский, 1926 г.



О НАСЛЕДНИКАХ СТИЛЯ ДЗАНАБАЗАРА

Монгольские народы являются наследниками самобытной кочевой цивилизации Внутренней Азии, культура которой еще жива на просторах Великой Степи. Во всех проявлениях эстетических форм, создаваемых монгольскими мастерами, присутствует особое мировосприятие и способы художественного самовыражения, которые хранились и передавались по наследству веками и тысячелетиями в горниле разных этносов и народов этого обширного региона, богатство и разнообразие которых еще предстоит раскрыть исследователям.

В процессе глобализации представления людей об идеале красоты, в том числе женской, стремительно нивелируются образцами так называемой массовой культуры. Предложения телевидения, кинематографа, интернета мгновенно облетают весь мир и внедряются в сознание самых разных людей всей планеты, культивируя определенные стандарты и меняя традиционные представления. Африканские дрэды, индейский ирокез, миндалевидные формы глаз с подводкой и стрелочками проникли в международные модные тенденции, выйдя из границ традиционного круга их распространения. В конце XX – начале XXI в. идеалы голливудских стандартов — «белокурые секси», «кукла барби», «90–60–90» стали оказывать очень сильное влияние на разных континентах и в разных странах мира. Эти тенденции не обошли и монголов, легко воспринимающих новшества и быстро адаптирующихся к ним: их отклики можно встретить сегодня на городских улицах Монголии. Как менялись представления кочевников об эталоне женской красоты и образе идеальной женщины, можно проследить на примерах литературных героинь, культовых изображений женских персонажей от исторических портретов средневековья до буддийских скульптур и живописных изображений почитаемых монголами богинь.

Во второй половине XVII в. в Монголии появляется мастер, достигший непревзойденного мирового уровня художественного воплощения идеала физической и духовной красоты человека. Дзанабазар (1635–1723), сын халхаского Тушету-хана Гомбодоржа и ойратской княгини Ханджамц, потомок чингисова рода, первый теократический правитель Монголии Богдо-гэгэн, воплощение великого тибетского ученого Джебзун Таранатхи (1575–1634), художник, мыслитель и просветитель. Он воплотил в скульптурах богинь 32 великих и 80 малых признаков божественной красоты существа, достигшего просветления. Сохраняя всю строгость иконографических канонов, он сумел вдохнуть в них осязаемую полноту жизни. Абсолютная чистота линий и безупречные пропорции его творений есть выражение внутренней чистоты и красоты духовной реализации. Гениальность Дзанабазара состоит в том, что он сумел воплотить в монгольских буддийских божествах универсальный код красоты, неподвластный времени и покоряющий людей разных культур, этносов, рас, стран и континентов. И сегодня, когда, казалось бы, реалистичная образность свергнута с пьедестала, творения Дзанабазара актуальны и современны, на международных аукционах лоты с его именем получают самые высокие оценки, выражающиеся крупными денежными суммами.

Теория правильного изображения красоты духа в прекрасном теле была развита в Монголии на основе индо-непало-тибетской буддийской иконометрии и иконографии и получила свое замечательное претворение в творчестве Дзанабзра. Он создавал свои божества в числовом выражении и формулах буддийского канона, но из элементов художественной традиции центральноазиатстких кочевников. «Разложение» его шедевров на «элементы» дает ярчайшее подтверждение теории Кандинского о силе воздействия «точки и линии» в произведении искусства. В предыдущих главах мы убедились, что базовый изобразительный элемент монгольского стиля совпадает с формой «золотой спирали» Фибоначчи, композиция творений большого мастера также соответствует золотому сечению. Бо-

гини Дзанабазара содержат универсальный код красоты и напряжение современной эстетики. Об том говорят современные вербальные и визуальные источники монгольской художественной литературы, живописи, скульптуры, кинематографа и т.п.

Дзанабазар вершил проповедь невербальными средствами в рамках буддийского канона изобразительности, используя древнейшие, поразительно простые и экономные приемы художественных ремесел. Морфология роскошной декорации его божеств обнаруживает детали декора, которые использовались кочевниками Центральной Азии в эпоху бронзы и оставались излюбленными на протяжении двух-трех тысячелетий. Источники иконографии элементов, составляющих целое, которые, собственно, и создают неповторимое своеобразие творчества художника, имеют автохтонный характер и присутствует в традиционном искусстве монгольских кочевников. Прежде всего выделяется круглый, спиральный орнамент, разновидности которого тысячелетиями сопровождают кочевников Великой Степи. Этнический орнамент — одно из самых консервативных явлений, подобно архаичным языческим культам, он обладает способностью «не терять лица» с течением времени, сохраняя присущие ему формы и колорит. Два простейших элемента монгольского орнамента эрхий (знак поднятого большого пальца руки) и онги (точка, кольцо, круг) являются формами двух видов спиралей, называемых в математике логарифмической спиралью Фибоначчи и Архимедовой спиралью. Первая несет значение динамичности, роста и развития, а вторая — ритмичности, стабильности, равновесия. Иными словами, графика кочевнического искусства — это передача двух главных идей о вечности и изменчивости мира в их органичном сочетания.

Для стиля Дзанабазара характерно использование одних и тех же паттернов: односложные розетки степных цветов, орнаментальные завитки бараньих и оленьих рогов, или эрхий, избегание острых углов, изломов, стремление к округлости и геометрической простоте.

Ранее не известные публике скульптуры Дзанабазаровского дизайна вновь и вновь обнаруживаются в разных коллекциях мира, их объединяет неповторимый почерк монгольского мастера, когда пропорции соответствуют золотому сечению, а узоры декоративных деталей сложены из знакомых завитушек бараньих рогов (спирали эрхий). В работах Его Высоко-Светлейшества все подчинено природному ритму, образа, созданные им, состоят из символов золотой пропорции, сложенных соразмерно в той же пропорции, как и вся композиция целиком, являющая собой воплощение идеальной спирали, представляющей собой траекторию движения роста и сокращения.

Дзанабазар создал свой неповторимый стиль изображения буддийских божеств, который стал национальным наследием монгольской изобразительности. Его непосредственные ученики, перенимали искусство ваяния и рисования напрямую от Дзанабазара, зачастую отливали скульптуры по моделям, выполненным учителем, их работы принято определять как «школа Дзанабазара»; они несут дух и идею мастера, но уступают ему в искусности и качестве постлитейной обработки.

Известный монгольский ученый Сумба-Хамбо Ешей Бальжор (1704–1788), автор весьма значительного трактата по иконометрии и иконографии, творил в период после ухода из жизни Дзанабазара. Сумба-Хамбо, собственно, канонизирует параметры написания женских божеств, которые уже ввел в монгольскую практику Дзанабазар — его богини высоки ростом и имеют удлиненные пропорции согласно тантрийским текстам. Ксилографическое издание трактата содержит схемы-сетки для создания правильных образов божеств в соответствии с их рангами [Герасимова, 1971, с. 236–243].

Можно сказать, что вся последующая монгольская изобразительность в буддизме стремилась следовать Дзанабазару, десятки и даже сотни имен скульпторов, живописцев, вышивальщиков, зодчих, ювелиров, кузнецов и других мастеровых столичного города Их-хурээ известны лишь как представители их-хурээской школы, продолжающей традицию Ундур-гэгэна. Более того, современный художник-лама Б. Пурэвбат создал свою художественную академию иконописцев, работающих в стиле Дзанабазара, их произведения заполняют сегодня новый Соборный



Рис. 4.12.1. Лик Зеленой Тары. Бронза, литье, золочение, цветной пигмент. Фрагмент скульптуры. Размеры: 53×32 см. Автор Б. Баатархуу. 2003 г. Стиль Дзанабазара. г. Улан-Батор, Монголия. Фото С.С.

храм (Цогчен-дуган) столичного монастыря Гандан.

Однако, стоит отметить, что при этом монгольские художники не ставят целью делать копии работ Дзанабазара, они стремятся передать дух и настроение Мастера, но всегда вносят свой собственный штрих, новое прочтение, отличительную детализацию. Можно сказать, что творения Дзанабазара вдохновляют молодых художников на новое исполнение любимой мелодии. Например, Белая Тара из Музея изобразительных искусств им. Дзанабазара предстает в облике абсолютной девственной чистоты, пребывающей в трансцедентальной отрешенности от бренной суеты, а Зеленую Тару из Музея-дворца Богдо-хана обычно воспринимают как идеал зрелой женской красоты: она создает впечатление стремительной, сильной женщины, полной энергии и страстной любви. Есть Зеленая Тара в золоченой бронзе, скульптура, созданная в наши дни совре-



Рис. 4.12.2. Будда Шакьямуни. Фарфор, глазурь, подглазурная роспись. Высота 30 см. Автор Х. Хадхуу. 2021 г. Монголия, г. Улан-Батор, Фото С.С.

менным монгольским мастером Будрагчаа Баатархуу. Родом он из Завханского аймака, сомон Яруу, из семейства, многие поколения которой занимаются разными видами ремесел: его родной брат Нямхуу, их прадед Лувсанцэрэн, дед Батмунх, отец Будракчаа, все — дарханы. Баатархуу считает Дзанабазара своим непосредственным учителем, передающим ему тайны своего мастерства сквозь время и пространство. Зеленая Тара Баатархуу полна глубочайшего сострадания, всепрощающей любви и нежности, с истинно материнской готовностью прийти к нам на помощь (Рис. 4.12.1). Она как бы сочетает в себе качества двух знаменитых образов Дзанабазара: зрелую красоту и энергию Зеленой Тары, а также возвышенность и нежность Белой Тары. Это воплощение истинной Мудрости. Любопытно, что физические параметры богини, в точности повторяющей пропорции дзанабазоровской Тары, соответствуют модным стандартам 90—60—90 современ-

ных фотомоделей. При пересчете данных на рост человека с учетом иконографических мер рост богини составляет 187 см, объем талии — 60 см, объем бедер — 89,3 см, а обхват по линии груди — 89,7 см.

Замечательным продолжателем, учеником Дзанабазара можно считать еще одного современного монгольского художника, мастера керамики и фарфора Халтар Хадхуу. Кроме изделий декоративно-прикладного искусства в его творчестве важное место занимают изображения буддийских божеств в стиле Дзанабазара (Рис. 4.12.2). При этом наблюдается очень точное попадание молодого художника в принципиальные для Ундур-гэгэна пропорциональные и эстетические параметры, но лики и детализация божеств принадлежат Хадхуу.

Но не только антропометрические параметры дзанабазаровских монгольских богинь рубежа XVII–XVIII вв. сближают их с эстетикой нашей современности. С начала XX в., когда произошли коренные изменения в технологии художественного творчества, осмыслении действительности и способах ее отражения в изобразительном искусстве, в деятельности и теоретических разработках Казимира Малевича, Иоханнеса Иттена, Пауля Клее, Василия Кандинского мы видим стремление обнажить суть изображаемого, максимально лишив его фигуративности. Абстракционистские работы Кандинского, такие как «Мягкое напряжение» и «Круги в круге» 1923 г. принципиально близки классической буддийской и традиционной монгольской изобразительности. Мягкое напряжение женской сострадательной энергии есть суть богини Зеленой Тары. Подъем и покой Иоханнеса Иттена — это выражение пробужденного сознания будды.

Мы живем во время стремительных перемен, сравнимых с активным движением тектонических плит земной коры. За последние два-три десятилетия коренным образом изменились уровень техногенных новаций, информационная насыщенность пространства, качество и стандарты потребления человека в обществе, радикальным образом меняются взаимоотношения человека с окружающей средой, природой. Как правило, художники острее других ощущают исторические эпохи, смену тенденций и веяния времени. Столетие назад О. Шпенглер, очарованный философией Востока, объявил о закате Европы, имея в виду глубочайший духовный кризис западного общества и избранного цивилизацией пути социально-экономического развития. Художники, идущие в авангарде европейского искусства живописи, ваяния, в поисках новых путей самовыражения и истины отказываются от академического реализма и внешней красивости изображения в пользу импрессионизма, экспрессионизма, супрематизма, абстракционизма, примитивизма и т.д. и приходят, наконец, к беспредметности.

Провозглашенные Дзанабазаром художественные принципы актуальны и сегодня, так как они соответствуют гуманистическим и эстетическим тенденциям нашего времени. Графическое выражение эстетики Дзанабазара или *внутренняя пульсация произведения* по Кандинскому — это передача двух главных идей о вечности и изменчивости мира в их органичном сочетании. Но различие двух художественных миров состоит в том, что на Западе для многих открытие пустоты стало трагедией, было воспринято как величайшая катастрофа, как крушение романтических идеалов и закат христианской эры, в то время как буддисты в понимании бренности, цикличности бытия и нелинейного времени черпают оптимизм и веру в неисчерпаемый потенциал природы, ее абсолютной красоты, заключенной в каждой крупице Вселенной.

SUMMARY

Undur-Gegen Zanabazar (1635–1723) — the son of the Khalkha Tushetu-khan Gombodorj and the Oirat princess Khandzhamts, was a descendant of the Genghis-khan family. Undur-Gegen Zanabazar was the first Bogdo-Gegen, the theocratic ruler of Mongolia, the incarnation of the great Tibetan scientist Djetsun Taranatha (1575–1634), artist, thinker and enlightener. Master Zanabazar has reached an unsurpassed level of artistic embodiment of the physical and spiritual ideal of beauty. In his sculptures, he embodied 32 great and 80 small divine signs of the enlightened being (the Buddha). He managed to breathe into them a tangible fullness of life while preserving the dry severity of iconographic canons. The absolute purity of the lines and the impeccable proportions of his creations became an expression of the inner purity and the beauty of the highest spiritual realization. The motto of his creativity can be summarized in just two words: «simplicity» and «realism». His artistic production either sculptural or pictorial clearly conveys the spirit of the nomads from the Great Steppe under the Eternal Blue Sky. It looks like nowadays both the realistic imagery and religiosity have been overthrown from the solemn base. However, the works by Zanabazar remain always modern, which is confirmed by the high demand and exorbitant prices on the most prestigious auctions, which offer for sale even the items connected to his name.

What is the reason for the bewitching and captivating appeal of his art? How can we distinguish Zanabazar from a huge number of other great masters? The present book is an attempt to answer this question. On this purpose was undertaken an analysis of some of the artist's major works, which were put in the context of the history of Buddhist teaching among the Mongols. Further, this context includes the relations between Tibetans and Mongolians, the indigenous concepts of beauty, good as well as the basic values as seen by the Buddhist nomads in Central Asia. It was important to understand whether the aesthetic ideas of the Mongolian nomads were changed or remained unchanged for a long time, what cults were practised during the long historic period in the pre-Buddhist and Buddhist Mongolia.

The theory regarding the correct, beautiful and spiritual image contained in a beautiful body was developed in Mongolia on the basis of Indo-Nepal-Tibetan Buddhist eiconometrics and iconography. It was beautifully implemented in the works by Zanabazar. He created his images within the framework of numerical terms and formulas of the Buddhist canon, using, however, the elements of the artistic tradition as existent among the nomads in Central Asia. The Mongolian peoples have inherited the original nomadic culture of Inner Asia. Th its traditions have been safely preserved by the contemporary inhabitants of Mongolia. In all manifestations of the aesthetic forms as created by the Mongolian masters, there is evident a specific perception of the world as well as various ways of artistic self-expression. These ways and methods were transmitted for centuries and millennia in the foundry of different ethnic groups and peoples of this vast region, the diversity of which has not yet been fully appreciated by the modern reader.

The «breaking down» by a researcher of Zanabazar's masterpieces into «elements», which constitute them clearly illustrates Kandinsky's theory regarding the power of the influence of «points and lines» in an artistic masterpiece. As it transpired, the basic visual element of the Mongolian style coincides with the mathematical formula of Fibonacci's «golden spiral» whereas the composition of a great master's creations equally corresponds to the idea of the golden ratio. The images of deities and other characters created by Zanabazar comprise the universal code of beauty and the tension of modern aesthetics. This is reflected in modern verbal and visual sources as seen in Mongolian fiction, painting, sculpture, cinema, etc.

Zanabazar artistically «preached» by non-verbal means within the framework of the Buddhist iconographical canon by using the most ancient, amazingly simple and economic

techniques of artistic crafts. The morphology of the luxurious decoration of his deities reveals the same decoration details, which were used by the nomads in Central Asia starting from the Bronze Age. The elements that constitute the whole, which, in their complexity reflect what is called the originality of the artist's work are autochthonous and are present in the traditional art of the Mongolian nomads. Among them, one can point to the round, spiral ornament, the varieties of which have accompanied the nomads of the Great Steppe for thousands of years.

Ethnic ornament is one of the most conservative phenomena, like archaic pagan cults. It has the ability «to preserve face» over time, i.e to retain its inherent forms and colour. The two simplest elements of Mongolian ornament are the erkhy (a sign of a raised thumb) and the ongi (dot, ring, circle). They are the forms of two types of spiral, called in mathematics the Fibonacci logarithmic spiral and the Archimedean spiral. The first spiral carries the meaning of dynamism, growth and development, whereas the second comprises the meaning of rhythm, stability and balance. In other words, the graphics of nomadic art reflect the transfer of two main ideas about the eternity and variability of the world in their organic combination. The style of Zanabazar preserves the use of the same patterns: monosyllabic rosettes of steppe flowers, ornamental curls of ram and deer horns, or the erkhy, i.e. the avoidance of sharp corners, breaks, the general striving for both roundness and geometric simplicity.

Generally, the large and famous works by Zanabazar are preserved in the main museums of Mongolia, i.e. the Museum of Fine Arts, the Museum-Palace of the Bogdo Khan, the Museum-Temple of the Choijin Lama, the Erdene-Dzu Monastery. Along with them in the present book are introduced the items from private collections and museums in Russia. Now the previously unknown or little known works by Zanabazar and his students are being discovered not infrequently in various collections all over the world. All thee items bear the unique style of the Mongolian Master. Everything in Zanzabar's artistic works can be seen as a subject to a natural rhythm. These works consist of symbols of the golden ratio, they represent the proportionate and harmonious composition. They can be seen as an epitome of an ideal spiral, which in its turn can be perceived as a dichotomy of growth and contraction.

Zanabazar created a unique style of his own to depict Buddhist deities, which subsequently became the national heritage of Mongolian art. The students of his directly adopted the art of sculpture and painting. They did cast sculptures following the models made by their teacher. These objects scholars usually describe by showing on their provenance: «the school of Zanzabar». They also preserve the spirit and idea of the Great Master, however, are inferior to the originals with regard to their skill, quality and post-casting treatment. All subsequent Mongolian artists strove to follow Zanabazar's examples. Dozens, even hundreds of sculptors, artists, embroiderers, architects, jewellers, blacksmiths and other Mongolian craftsmen are seen as representatives of the Ikh-Khuree school in the Undur-gegen tradition. Moreover, a number of contemporary artists (Purevbat-Lama and K°, B. Baatarkhuu, H. Khadkhuu and others) are nowadays working in the Zanabazar's manner. Their works can be seen in new temples, altars and art galleries.

We are living now in a time of rapid change, which can be artistically compared to the active movement of the tectonic plates of the earth's crust. Over the past two or three decades, the level of man-made innovations, the information boom, the quality and standards of human consumption have changed radically the relationship between man and the environment. As a rule, artists become even more aware of historical epochs of the past as well as the trends of the times. A century ago, O. Spengler, fascinated by the philosophy of the East, announced the decline of Europe, referring to the deepest spiritual crisis in Western society of that time. Many artists at the cutting edge of the European art of painting or sculpture, in search of new ways of self-expression, abandoned academic realism in favour of impressionism, expressionism, suprematism, abstractionism, primitivism, etc. As a result, their artistic expression becomes pointless and meaningless.

The artistic principles of Zanabazar are still relevant nowadays because they fully respect the humanistic and aesthetic trends of our time. The graphic expression of Zanabazar's principles of aesthetics or, following Kandinsky, «the inner pulsation of work» is the reflection of two main ideas about eternity and the variability of the world, organically interwoven. The difference between the two artistic worlds lies in the following. Whereas in the Western Christian culture many people who discover the emptiness of their artistic results experience a personal tragedy and catastrophe, the Buddhists by understanding the frailty of their existence and non-linear time receive optimism and faith in the inexhaustible potential of nature, its absolute beauty, which is preserved in every element of the Universe.

The works by Zanabazar regardless of their age are still very contemporary, which is revealed not only in ideal anthropometry of depicted deities. Since the beginning of the 20th century an attentive observant registers fundamental changes in the technology of artistic creativity, understanding of reality and ways of its reflection in the visual arts. In the outstanding masterpieces and theoretical works by Kazimir Malevich, Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky and others we see a clear desire to expose the essence of the depicted phenomena by depriving it at the same time as much as possible of their figurativeness. Kandinsky's abstract masterpieces, such as «Delicate Tension» and «Circles in a Circle» of 1923, transpired to be fundamentally close to classical Buddhist and traditional Mongolian pictorial art. The tender and delicate tension of female compassionate energy is the actual essence of Green Tara the goddess. The «rise and rest» of Johannes Itten is an expression of the awakened mind of Buddha. The genius of Zanabazar lies in the fact that he managed to embody in the Mongolian Buddhist deities the universal code of beauty, the timeless and captivating people of different cultures, ethnic groups, races, countries and continents.

ХРОНОЛОГИЯ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ДЗАНАБАЗАРА

Дата	События
1635 год 11-й рабджун	В 25-й день 9-го лунного месяца родился в семье Тушэту-хана Гомбодоржа и его жены Ханджамц в местности Усун-зуйл Тушэту-ханского аймака. Получил титул Гэгээн
1637 год огня, коровы	Заочно признан воплощением тибетского ученого Джебзун-дамба Таранатхи (1575–1634)
1638 год земли, тигра	Посвящен в геньены, получил имя Дзанабазар (санскр. *jñāna vajra;* тиб. *ye shes rdo rje;* старомонг. *janabačar;* совр. монг. *Занабазар*)
1639 год земли, зайца	Посвящен в рабджуны, получил имя Лубсандамбижалцан или Лобсан Тенби Гьялцен. Получил посвящение Махакалы. Избран духовным главой Халха Монголии
1647 год огня, свиньи	Основал свой первый монастырь Баруун-хурээ (Шанхын хийд)
1649 год земли, коровы	Отправился в Тибет, посетил монастыри Гумбум, Жажунгон, Жан Раден, Ринчендраг, Гандан Чойнхор, Даглун, Сэра, Дрепунг, Ганден, Ташилхунпо и др.
1650 год железа, тигра	Получил от Панчен-ламы IV посвящение в гецулы, многие учения, ванг Ямантаки и др. Получил от Далай-ламы V ванг Ваджрапани, титул Джебзун-Дамба-ламы и право использовать желтый зонт-балдахин. Совершил паломничество по тибетским храмам и монастырям, в том числе Ганден Пунцоглинг, построенный Таранатхой. Получил из сокровищницы написанные золотом на сандаловых листах тексты Жадамба, Майдар, Локешвара, Тара и многие другие.
1651 год железа, зайца	Получил учения от Далай-ламы Нгаван Гьяцо, всего 45 посвящений-абхишек, в том числе мандалы «Ваджравали» традиции гуру Абхаякара[гупты] и мандалы Крияса-мучайи. Зимой вернулся на родину с 50-ю ламами, привез много литых скульптур, тангка индийского и тибетского изготовления и других священных предметов. Шлет ответные дары тибетским монастырям и своим учителям Панчен-ламе и Далай-ламе. Изготовил живописные тангка и три золотые скульптуры в дар маньчжурскому императору
1652 год воды, дракона	Утвержден Богдо-ламой на съезде князей Семи хошунов Халхи
1653 год воды, змеи	Семь хошунов Халхи и четыре аймака Северной Монголии близ Эрдэнэ-дзу проведен Даншиг надом в честь 19-тилетия Гэгэна. Зая-пандита Лобсан Принлай стал учеником Богдо-гэгэна. Во Внутренней Монголии встретился с Далай-ламой V, возвращавшимся из Пекина
1654 год дерева, лошади	Начал строительство монастыря Риво-гэжэй-гандан-шаддув-линг в Хэнтэйских горах. Принимал послов из Тибета, которые доставили Кангьюр в 108 томах и 225 томов Тенгьюра. Инициировал выпуск в Монголии рукописного Тенгьюра при участии 470 лам и самого Гэгэна. Построил храм Пяти Великих Татхагат.
1655 год дерева, овцы	Основал монастырь Тувхин-хийд в Шивээт-уул для личного затворничества
осень	Тайно посетил Центральный Тибет, провинции Уй и Цанг, совершил подношения и пространный ритуал «укрепления стоп» учителя Панчен-эрдэни и получил серию учений: абхишеку Ямантаки, наставления по иконографическому своду Нартанг джаца, сочинения Цонкапы «Ламрим» — ступени пути [духовного совершенствования]), Жедрим Ямантаки — зарождение Ямантаки, начальный этап практики божества), «Гуру-паньчашике». Побывал в монастыре Дрепунг и получил множество учений от Далай-ламы, относящихся к традиции Кадампа

Дата	События
1656 год огня, обезьяны	Возвращается в Халху
1657 год огня, курицы	В Эрдэнэ-дзу состоялся съезд 104 хошунов Монголии • В Эрдэнэ-дзу проведено круговращение Майдари — ритуал встречи Будды будущего • Ввел обычай читать ежедневную службу Гомбо-Махакале
1659 год земли, свиньи	Состоялся съезд представителей Семи хошунов Халхи в местности Улзий-хутагт Цаган-нуур с участием Богдо-Гэгэна
1662 год воды, тигра	Умер Панчен-лама Лобсан Чойки Гьялцен, в память о своем коренном учителе Дзанабазар установил традицию ежемесячно 13-й день в Их-хурэ проводить ритуал почитания учителя
1663 год	Император Канси пригласил в Пекин духовного главу региона Амдо и даровал ему титул Чжанчжа-хутухта
1671 год железа, свиньи	Привезли Кангьюр традиции Тенгпа в 111 томах из Центрального Тибета
1674 год дерева, тигра	Возвели субурган в память матери Ханджамц и храм Авалокитешвары в Эрдэнэ-дзу
1675 год дерева, зайца	Построены храмы, посвященные Пятому Далай-ламе и божеству Цамба в Эрдэнэ-дзу
1680 год железа, обезьяны, лето	Зая-пандита прибыл из Тибета, приехал на поклонение к Ундур-гэгэну в Рибо-гажэй-гандан-линг. Привезен Кангьюр из тибетской провинции Жанто (тиб. *'jang khro*)
1681 год железа, курицы	В Эрдэнэ-дзу состоялось собрание халхаских князей 104 хошунов • Дзанабазар проводит ритуал круговращения Майтреии
1682 год	Монастырь Риво-гажэй-гандан-линг получил от императора Канси новое название «Гандан Дашгэмпэл»
1683 год воды, свиньи	Нарисовал большую шелковую тангка «Богдо Цонкапа» и оправил в тибетский монастырь Жачун • Изготовил тангка «Манджушри мула тантра» • Изготовил образ Будды, еще три золотых скульптуры, отправил их императору Канси • Из тибетской провинции Уй заказал Кангьюр, отпечатанный с бронзовых матриц, и выполнил с него еще две копии • Изготовил скульптуру Ваджрадхары, Пять Дхъяни Будды, много других золоченых скульптур, восемь серебряных ступ и другие предметы Трех опор (Тела, Речи и Сознания Будды) • Получил учение тайного Ваджрадхары по системе «Садхана сахасра» и «Садхана ратнабхава» и др.
1685 год дерева, коровы	Дарует Зая-пандите и др. благословение и посвящение Авалокитешваре, Ваджрапани и Манджушри
1686 год огня, тигра	Разработал письменность соембо • Разработал квадратную горизонтальную монгольскую письменность • Провел освящение Рибо-гажэй-гандан-линга (Сарьдагийн хийд) • Состоялся съезд Семи хошунов в местности Хурэн-билчир принято соглашение о перемирии между халхасцами и ойратами
1688 год земли, дракона	Галдан Бошокту разрушил монастырь Эрдэнэ-дзу • Чихунь-Дорж с семейством и Дзанабазаром откочевывают в местность Угумэр • Гэгэн просит соизволения искать защиты у императора Канси и получает его
1691 год железа, овцы, 4-й месяц	Долоннорский сейм • Халха вошла в состав Цинской империи
Осенью	Приглашен в Пекин, для Ундур-гэгэна возведен Желтый дворец • Из рубина величиной с подушечку большого пальца вырезает фигурку Будду Шакьямуни в окружении 16-ти архатов и 4-х махараджей

Дата	События
11-1 месяц	Ундур-гэгэн проводит освящение скульптуры Будды Шакьямуни в человеческий рост, сделанной по заказу матери-императрицы Танхан-тайху, 100 скульптур Амитаюса размером с локоть и золотого ганжира • С этого времени почти 10 лет вынужден жить в Пекине, исполняя обязанности духовного наставника императора Канси • Дает учения императору, его ближайшему окружению, руководит важными дворцовыми ритуалами, лечит императора и т.д., и т.п. • Долоннор по инициативе Канси становится еще одним политическим и религиозным центром, где происходит развитие ремесел под руководством Чжанджа-хутухты из Амдо
1692 год воды, обезьяны	Выезжал в южные земли для встречи с императором
1693 год воды, курицы	Приглашен к заболевшему императора Канси, составляет специальный текст «Отвращения зла методом бодхисаттвы Тары», проводит большой ритуал и Канси быстро поправляется
1694 год дерева, курицы	Дарует учения Белой Тары, Черного Манджушри, божеств долголетия Амитаюса и др. Реставрирует пострадавшие в смуте скульптуры Пяти Дхъяни Будд, Восьми ступ бхагавана и много мелкой пластики, повторно их освящает
1695 год дерева, свиньи	Трижды проводил службы и проповедовал учение в Восьми чахарских хошунах, для племен авга, сунид, узэмчин, в Ордосе и пр., как хуваракам и ламам, так и простым мирянам • Неоднократно проводил ритуалы по каноническим текстам • Осенью вновь встречался с императором в Пекине
1696 год огня, мыши	Вновь встречался с императором и затем совершил поездки с проповедями и учениями по Внутренней Монголии • Сочинил текст «Жанлав чогзолма» для устранения междоусобиц
1697 год огня, красной коровы	Встречался с императором в местности Нин-ша, вместе ездили до Бургастай-гола, недалеко от города Баотоу • Даровал посвящение Сита-Амитаюса Зая-пандите и другим ученикам
зима	Прибыл в Пекин по случаю женитьбы своего племянника Дондов-эфу на дочери императора
1698 год земли, тигра	Поклонился Сандаловому Будде в пекинском храме Ихэ-джу • Взаимные поздравления с Канси
6-22 дни Нового года	Отдыхали с императором на горячих источниках в Чаньчуни, вернулись во дворец в Пекин
27 день 1-й зимний месяц	Поездка в Утай-шань вместе с Канси, дает учения множеству людей, в частности, посвящения Амитаюса и Хаягривы • Занимался глубокой медитацией • Изготовил много тангка и скульптур для двух своих учителей — Панчен-ламы IV и Далай-ламы V • Совместная с Канси поездка в местность У-ла и проведение новогодних служб в императорском дворце
1699 год земли, зайца	Изготовил золотую скульптуру Манджушри в традиции татхагаты и поднес ее Канси • Планируют совместную поездку в Поталу, но пришла весть о кончине Тушэту-хана
25 числа 1-го месяца	Отбыл на родину для отправления похоронных ритуалов по брату Тушэту-хану Чихунь-Доржу
осень	Вновь встречался с императором в Пекине
последний зимний месяц	Едет в Пекин для проведения ритуалов Нового года при императорском дворе
1700 год железа, дракона	В 22 день 3-го весеннего месяца возвращается на родину • Халхаский Сэцэн-хан с подданными, Жамба дайчин-ван организуют Богдо-гэгэну почетную встречу

Дата	События
1701 год железа, змеи	Восстанавливал Эрдэнэ-дзу, разрушенный Галданом Бошогту, реставрировал внутреннее убранство, бурханы, троны, совершал их освящение и т.д.
1702 год воды, лошади	Встреча Нового года в родных местах • Дарует благословение прибывшим тибетским ламам — Тацаг Джецун Агван Пунцог Данби Нима (1653–1703) и Демо-тулку Агван Гэлэг Жанцан • Ведет дипломатические переговоры с императором Канси для его примирения с Тацаг Ринпоче
1706 год огня, свиньи	Риво-гажэй-гандан-шаддув-линг перенесен в Центральную Халху, местность Цэцэрлэгийн Эрдэнэ толгой • Возвел храм Тары и изготовил скульптуры 21 Тары • Создал проект цогчен дугана в Цэцэрлэгийн Эрдэнэ толгой с 128 опорных колоннами
1711 год железа, зайца	Возводит монастырь Зуун-хурэ (ныне сомон Баян-овоо Хэнтэйского аймака), по проекту должны быть отделения Сангай, Зоогой, Ноёны, Дархан эмчийн, Орлудийн, Амдоба, Жасын
1718-20 гг.	Цорджи-лама Эрдэнэ-дзу Лобсан-Ванчин (приемный сын Ханджамц) возводит храм Ваджрадхары «Тугсбаясгалант» в честь 85-летия Ундур-гэгэна
1721 год железа, коровы	Пишет письмо Далай-ламе VI Цаньян Гьяцо о передаче последнему трона и управления религией
1722 год воды, тигра	Умер император Канси • Дзанабазар едет в Пекин для исполнения погребального ритуала
1723 год воды, зайца	В 14 день 1-го весеннего месяца Ундэр-гэгэн Дзанабазар скончался в Пекине • Доставлен в Монголию и захоронен в монастыре Рибо-гажэ-гандан-шаддувлинг
1726 год	По проекту Дзанабазара построен монастырь Амарбаясхалант, ставший его усыпальницей

ГЛОССАРИЙ

ОБЩИЕ ТЕРМИНЫ

Абханга (санскр. *abhanga*) — букв. без изгиба, позиция с легким наклоном, вес тела перенесен на одну ногу без изгиба. Характерна для многих бодхисаттв.

Абхая (санскр. *abhaya*, букв. «без страха») — жест защиты, дарования бесстрашия: рука поднята пальцами вверх, ладонью наружу.

Абхирати (санскр. *abhirati;* тиб. *mngon par dga' ba;* букв. наслаждение) — Чистые земли дхьяни будды Акшобхьи, находятся на востоке буддийской вселенной. В ней, как и в Сукхавати, обитают лишь рожденные в лотосе, приобретшие духовные совершенства бодхисаттвы.

Ади-будда — изначальная природа живого существа, самая глубокая и чистая мудрость, свободная от всех клеш, обретаемых в результате загрязнения.

Алидха и пратьяалидха асана (санскр. *alidha, alidhapada;* тиб. *gyas brkyang*) — поза стоя с правой выпрямленной ногой и (санскр. *pratyalidha;* тиб. gyon brkyang) поза с левой выпрямленной ногой.

Ангула (санскр. *angula;* тиб. *mtshon;* монг. *quruγa;* букв. палец) — ширина пальца, одна из базовых мер длины в буддийской иконометрии, составляет около 1,27 см. Основная единица пропорций — длина лица (санскр. *tāla* — лицо от линии бровей до кончика подбородка), равная длине ладони.

Анджали (санскр. *añjali*) — жест приветствия, уважения, благоговения, ладони сложены вместе перед грудью. Также намаскара (namaskāra mudrā) — жест молитвы.

Анкуша (санскр. *aṅkuśa;* тиб. *lcags gyu*) — крюк погонщика слонов, применяемый в тантрических ритуалах для ловли негатива и злых духов.

Антаравасака (санскр. *antaravasaka;* тиб. *mthang gos / sham thab;* монг. *шамтаб*) — одеяние низа, монашеская юбка, подвязывается на талии поясом, складки могут укладываться спереди встык друг другу; это тибетский вариант, так носят большинство лам Бурятии и Монголии, или по ходу солнца, как у бурят Агинского округа. lower cloth / Loincloth

Аппликация (монг. *зээгт наамал;* букв. окантованная наклейка) — технология создания рисунка, изображения путем нашивок цветного лоскута на основу, своего рода мозаика на холсте, войлоке, коже и др. В монгольской традиции цветные кусочки, из которых создается рисунок, крепятся с помощью канта, волосяной веревочки — зээг. Зээг, как окантовка, использовалась при создании войлочных ковров, древнейшего предмета быта кочевников. Археологический материал подтверждает использование этой технологии во времена хунну и скифскую эпоху. Изготовлением аппликационных образов божеств занимались монастырские художники. Они использовали дорогие материалы, шелк, парчу, вшивали бусины из коралла, лазурита, малахита, жемчуга, перламутра, золота, серебра и пр.

Асана (санскр. *āsana*) — поза изображаемого персонажа, божества; вид сиденья, трон. Асаны-позиции и мудры — жесты рук и их терминология связаны с символикой классического индийского танца, который был одной из древнейших форм поклонений, ритуала подношений индуистским божествам. Четыре основные позиции стоя: самабханга, когда вес тела равномерно сбалансирован; абханга — слегка наклоненный, трибханга — сильно наклоненный и атибханга — чрезмерно наклоненный.

Асана героя и асана героини (тиб. *dpa' bo 'i 'dug stangs*) — сидя, ноги согнуты, левое колено лежит на земле, правое колено поднято перед грудью; (тиб. *dpa' mo'i 'dug stangs*) — аналогична позе дака или героя, но поднято левое колено.

Атибханга (санскр. *atibhanga*) — позиция с большим наклоном, при котором торс отклонен по диагонали, а колени согнуты. Например, позиция танцующего бога Шивы.

Аура (лат. *aura* — дуновение, ветерок, веяние) — свечение тонкого тела, энергети-

ческая оболочка, окружает силуэты реализованных живых существ. В культовом искусстве изображается как ореол, торана, прабхамандала.

Ачала асана (санскр. *niccalasana, acalasana;* тиб. *mi gio ba'i dug stangs*) — «неподвижная», поза стрелка из лука, с опорой на одно колено, характерна для грозного божества Ачалы и для персонажей, совершающих дары.

Ачарья (санскр. *ācārya;* тиб. *slob dpon* — «наставник, гуру») — почетный титул ученого буддиста, правомочного давать посвящения в тантрические учения.

Бечон (тиб. *be chon,* санскр. *gadā*) — дубинка с зарубками принятых долгов и обетов; палица, оружие ближнего боя. Атрибут богини Лхамо, служит для наказания клятвоотступников.

Билва (лат. *Aegle marmelos*), другие названия: баиль / бал / шрифаэл / каменное или деревянное яблоко / бенгальская айва / эгле мармеладный /матум. Растение принадлежит к семейству рутовых (Rutaceae), близкому родственнику цитрусовых, имеет плоды овально-грушевидной формы размером с апельсин. Их внешняя оболочка тонкая, деревянистая, серо-зеленого цвета, при созревании становится желтой или бледно-оранжевой. Внутри плода содержится ароматная бледно-оранжевая сладкая, слегка вяжущая мякоть. Аромат мякоти похож на запах роз, вкус сравним с нежным мармеладом. Все части растения содержат алкалоиды, кумарины, стероиды; плоды содержат эфирные масла, камедь, белок, углеводы, каротин, тиамин, рибофлавин, никотиновую, аскорбиновую и винную кислоты. Билва известно в шиваитском и буддийском культе, а также в традиционной восточной медицине, целебные свойства описаны на санскрите в древнейших индийских трактатах по медицине. Аюрведа включает его в первую десятку растений, дающих максимальный целебный эффект.

Бодхисаттва асана (санскр. *bodhisattvaparyaṅkāsana;* тиб. *sems pa 'i skyil krung*) — поза бодхисаттвы: левая нога подвернута под себя, правая ступня лежит на голени левой.

Бхадра асана (санскр. *bhadrasana, pralambapādāsana;* тиб. *bzang po'i 'dug stangs* или санскр. *maitreyāsana;* тиб. *byams bzhugs*) — благая поза или поза Майтрейи, ноги спущены, как на стуле.

Бханга (санскр. *bhanga*) — наклон или изгиб относительно центральной оси тела, стойка или позиция стоя.

Бхумиспарша (санскр. *bhūmisparśa*) — жест касания земли или призывания земли в свидетели: рука опущена на колено ладонью вниз, пальцы касаются трона.

Ви́на (санскр. *vīna;* тиб. *pi wang*) — музыкальный струнный инструмент, символ благозвучия, входит в состав Пяти подношений панчакамагуна. Атрибут богини учености Сарасвати.

Ваджр (санскр. *vajra;* тиб. *rdo rje*) — букв. алмаз, молния, символ нерушимого состояния изначальной природы ума, истинного постижения пустоты. Вид ритуального поражающего, несокрушимого оружия. Атрибут гневных божеств, а также будд, функция которых связана с трансформацией гнева в мудрость и силу, например, Ваджрапани, Будда Акшобхья. Символ мужского начала, часто используется вместе с колокольчиком, символом пустотности, мудрости и женского начала.

Ваджрамудра (санскр. *vajramudrā*) — жест «кулак знаний»: правая рука в кулаке с вытянутым вверх указательным пальцем, ладонью наружу, левая ладонью внутрь зажимает указательный палец правой в кулаке.

Ваджрасана (санскр. *vajraparyaṅkāsana, vajrasana;* тиб. *rdo rje 'i skyil krung*) (ваджрная) — ноги скрещены, ступни лежат на бедрах подошвами вверх.

Ваджрахумкара (санскр. *vajrahuṃkāra*) — жест ХУМ; запястья скрещены на уровне груди, в руках ваджр и колокольчик, ладони обращены внутрь. Это жест Ади-Будды Ваджрадхары.

Варада мудра (санскр. *varada* — подающий, дарующий) — жест дарования блага; рука вытянута вниз ладонью наружу. Мудра Белой Тары.

Вахана — транспорт, ездовое животное божества.

Витарка (санскр. *vitarka* — доказательство, увещевание) — жест проповеди; большой и указательный палец соединены, образуя кольцо, ладонь повернута наружу.

Вишваваджра / нацагдорж (санскр. *viśvavajra;* тиб. *sna tshog rdo rje*) — двойной ваджр, скрещенные ваджры. Его назначение — стабилизировать материальный мир. Как символ нерушимости используется для молитв, реликвий, вложенных внутрь, устраняет злых духов и негативные влияния с четырех сторон света, рассеивает невежество и способствует мудрости и багой силе. Атрибут Будды Амогасиддхи.

Восемь благих символов (санскр. *aṣṭamaṃgala;* тиб. *bkra shis rtags brgyad;* монг. *найман тахил*) — предметы, поднесенные Будде Шакьямуни разными божествами, когда он достиг пробуждения: дхармачакру поднес Брахма, белую раковину — Индра, вазу изобилия поднес бог Шадана, бог Вишну поднес пару золотых рыбок, бог Кама — лотос, Ганеша подарил нандьяватсу (диаграмма счастья или бесконечный узел), Кришна — стяг победы, повелитель богов Махадева — зонт.

Габала / капала (санскр. *kapāla;* тиб. *thod pa;* монг. *гавал*) — ритуальная чаша, изготовленная из человеческой черепной коробки. Особенно ценятся черепа великих мудрецов, мастеров тантры и др. реализованных личностей. Атрибут гневных божеств, херука и дакини.

Ганди (санскр. *gandi*) — вид боевого оружия в Древней Индии, которое держат двумя руками, как поперечную булаву. Также ганди в монастырях представляет собой деревянную доску из белого сандала или гималайского кедра (длина от 84 до 108 ангула, или 180 см, ширина 6 ангул и толщина 2 ангула), в которую ударяют маленьким молотком для созыва монахов на ритуалы и мероприятия. Считается, что ритуальный ганди существовал во времена Будды Шакьямуни, его звук ужасает мар.

Горжет — воротник или пелерина, часть старинных доспехов для защиты горла и груди от мечей и других видов холодного оружия. С исчезновением лат и доспехов горжет сохранился как символ «благородства» и указывал на рыцарский статус. В европейских армиях до конца XVIII века горжет был знаком различия офицера, выполняя функции погон и эполетов, по расцветке и форме горжета можно было определить чин, а иногда и подразделение, где служил офицер. После введения погон горжет сохранился в привилегированных воинских частях как декоративный элемент парадной офицерской формы.

Гуптасана (санскр. *guptasana;* тиб. *sbas pa' i'dug stangs*) — поза скрытых [ног] — отличается от ваджрной позы тем, что ноги укутаны одеждой. Характерна для исторических персонажей, не божеств.

Гутул — монгольские сапоги с загнутыми кверху носками, такая конструкция обуви способствовала устойчивости всадника в седле со стременами.

Дакини (санскр. *ḍākinī;* тиб. *mkha' 'gro ma;* монг. *дагина*) — букв. идущая по небу, разряд женских тантрических божеств; хранительницы тайных учений, спутницы идамов и йогинов. В индуистской мифологии дакини — демонические существа женского пола, составляющие свиту богини Кали, обитающие на кладбищах.

Дамару — барабанчик с ручкой, перетянутый узким перешейком, атрибут тантристов и дакинь.

Дерево нагов (санскр. *naga vṛkṣa;* лат. *Magnólia chámpaca*) — магнóлия чампака, цветковое растение, вечнозеленое дерево, достигающее в высоту 50 м и выше, с продолговатыми заостренными кожистыми листьями и ароматными белыми или желтоватыми цветками, из которых выжимается масло, используемое в парфюмерии. Произрастает в вечнозеленых широколиственных горных лесах Юго-Восточной Азии (Китай, Индия, Малайзия, Мьянма, Непал, Таиланд, Вьетнам).

Джамбхара (санскр. *jambhara*) — плод лимона, символ изобилия, плодородия и достатка. В индуистской мифологии джамбхара представляет собой золотой зародыш, мировое семя (hiraṇyagarbha), которое плавало в космических водах и дало начало жизни вселенной; атрибут бога Шивы. В иконографии Ваджраяны этот цитрус держит эманация бога богатства Куберы, который получил имя Джамбала (монг. *Замбала*). Есть пять великих Джамбала — желтый, красный, черный, белый, синий. В качестве подношений Замбале его фигурку помещают в чашу с водой (воспоминание об изначальном океане).

Джата (санскр. *jaṭā-mukuṭa*) — высокий конусовидный шиньон (jaṭā) из волос, собранных на макушке, словно тиара (mukuṭa). Такая прическа бодхисаттв была известна в Древней Индии у бога Шивы, у царей, например, Ашоки (III в. до н.э.) и др. Традиционная конусовидная черная шапочка индийских пандит повторяет форму джаты. Дзанабазар изобразил такой шиньон на голове бодхисаттвы Майтрейи.

Джняна мудра (санскр. *jñāna mudrā*, тиб. *ye shes phyag rgya* – жест изначального ведения или истинного знания) символ учения Будды, недвойственности гнозиса, устремленности к изначальной природе будды.

Диадема (греч. *diadema* — повязка) — знак жреческого и царского отличия в виде белой повязки на лбу; впоследствии стала украшаться драгоценными камнями, серебром, золотом и др. Греческие диадемы были обычно очень узкие, и только Александр Македонский принял широкую повязку персидских царей, длинные концы которой ниспадали на плечи. Римские цари также носили диадемы. Будды Дзанабазара чаще всего изображаются с такими головными уборами. Ср. корона и тиара.

Додиг — пелерина для ритуальной мистерии Цам.

Дуулга — монгольский металлический или кожаный шлем, часть защитного снаряжения воина.

Дхармакайя (санскр. *dharmakāya;* тиб. *choi sku;* монг. *nom-un bey-e*) — сущностное тело или тело дхармы, непроявленное тело будды; изображается в культовом искусстве посредством символов (колесо дхармы, длань будды, стопа будды, лотос, ступа и др.).

Дхармачакра правартана (санскр. *dharmacakra pravartana mudrā*) — жест поворота колеса учения; «колесо закона», ладони обращены друг к другу на уровне груди, левая внутрь, правая наружу, большие и указательные пальцы соединены, образуя кольца.

Дхонка — рубашка с короткими рукавами-крылышками с синим кантом по краю, носят представители школы гэлуг.

Дхьяна мудра (санскр. *dhyāna,* — «медитация, концентрация») — жест созерцания, сосредоточения; руки сложены на коленях ладонями вверх с вытянутыми пальцами, образуя лодочку.

Дэгэл (монг. *дэбэл, дээл*) — запашной халат, традиционная верхняя одежда монголов. В средневековье монгольская военная аристократия носила также т.н. хатуу дэгэл — боевой панцирь, древний тип бронежилета, внешне похожего на короткий халат без рукавов, надевали его поверх обычного халата.

Жалсан (санскр. *dhvaja;* тиб. *rgyal mtshan;* монг. *jalčan*) — знак победителя, воинское знамя, символ победоносного просветления Будды, его победы над полчищами мар. Имеет форму цилиндра под шелковым покрывалом с оборками в складку. Атрибут Вайшраваны и др.

Зеркало (санскр. *adarśa,* тиб. *me long;* монг. *толь*) — символ чистоты Дхармы, отражающей реальность. Имеет круглую форму, изготовляется из металлического сплава, используется в ритуалах очищения, гадания и т.д., входит в состав Пяти подношений, панчакамагуна. Атрибут богинь Молха, Церингма и др.

Калаша (санскр. *kalaśa;* тиб. *bum ba;* монг. *bumba*) – горшок, сосуд с широким туловом и зауженным горлом, используется в ритуалах очищения, посвящения и т.д. Символ процветания и благополучия. Калаша с ниспадающими листьями фруктовых деревьев и плодом или с деревом, исполняющим желания (тиб. *tshe bum*) — атрибут божества долголетия Амитаюса. Он содержит амриту, нектар бессмертия, является символом будды Амитабхи.

Карана (санскр. *karana*) — жест изгнания; указательный и мизинец вытянуты вверх наподобие рогов, остальные пальцы сжаты.

Картари (санскр. *kartari*) — жест удержания символов; большой и безымянный пальцы соединены, образуя кольцо, остальные пальцы вытянуты, рука при этом обычно держит атрибут. Если атрибут удерживается тремя пальцами (большой, безымянный и средний), тогда жест называется харина (harina).

Картика (санскр. *karttṛka;* тиб. *gri gug*) — ритуальный кривой нож-тесак с ваджрной рукояткой. Атрибут гневных божеств, «нож дакинь».

Киннары (санкср. *kinnara;* монг. *икиннар*) — в индуистской мифологии считаются по-

лулюдьми, полулошадьми и полуптицами. В буддизме они имеют облик получеловека-полуптицы. Живут преданными любовными парами, безобидны, отличаются долголетием, любят музыку, песни, их мужчины играют на лютнях, а женщины на барабанах.

Колокольчик (санскр. *ghaṇṭā;* тиб. *dril bu*) — символ мудрости и женского аспекта (санскр. *prajñā*). Рукоятку колокольчика венчает половина ваджры, поэтому его также называют ваджра-колокольчик.

Корона (от лат. *corona* — венок, венец) — знак царского достоинства, доблести победителя, чести правителя. Отличается от диадемы одинаковой круговой обработкой, как венок. Древнегреческие олимпийцы, полководцы и правители V в. до н.э. получали оливковые, лавровые, дубовые венцы, позднее данный знак отличия стал изготовляться из драгоценных материалов. Древнейшие известные по изображениям короны принадлежали ассирийским и персидским царям. Ср. диадема и тиара.

Кундика (санскр. *kuṇḍikā;* тиб. *ril ba;* монг. *завья*) — кувшин с горлышком без ручки, используется для освященной воды. Атрибут Авалокитешвары, Майтрейи и др.

Кхатванга (санскр. *khaṭvāṅga;* тиб. *kha tvang ga*) — ритуальный жезл, увенчанный ваджром или трезубцем, с нанизанными головами и черепами на сосуде с нектаром бессмертия. Атрибут Падмасамбхавы и некоторых гневных божеств. Ранее предмет был индуистским оружием.

Лакшана (санскр. *lakṣaṇa* — характерная черта, признак) — понятие индийской эстетики. В тексте «Натьяшастры» («Наука театра» II–III вв.) перечисляются 36 видов лакшаны — признаков или приемов, создающих поэтический язык и художественную, прекрасную речь. Примерами лакшаны являются витиеватость, сжатость, великолепие, причинность и др. [Лидова, 2020]. Термин используется также для определения эстетических качеств в других видах художественного творчества и аспектах бытия, например, 32 лакшаны, или телесных признака совершенного правителя. В монгольском языке используется заимстование — лакшин для обозначения божественных прекрасных физических признаков будды, для создания высокого стиля речи.

Лалита асана (санскр. *ardhaparyaṅkāsana, lalitāsana*) — односторонняя асана, правостороняя (тиб. *gyas rol*) или левостороняя (тиб. *gyon rol*) сидячая поза, где одна нога спущена с трона. Поза Зеленой Тары.

Локоны на плечах — длинные распущенные локоны носили благородные касты Древней Индии. В дальневосточной иконографии локоны отсутствуют, но в XIII–XIV вв., эпоху правления Юань и ранний период Мин, в начале XV в. заметно подчеркнутое изображение причесок с локонами или прядями волос на плечах, отражавшее прически монголов.

Лотос (санскр. *padmam;* тиб. *pad ma;* монг. *badam*) — 1) цветок лотоса, может быть белого, синего, желтого и красного цветов; 2) трон, пьедестал божества или канонизированного буддийского учителя. Слово бадам в монгольском языке, согласно мнению некоторых лингвистов [Элиот, Лауфер, Владимирцов], пришло из персидского языка в эпоху Юань, а влияние согдийской культуры отражалось в заимствовании буддийской терминологии, оно имело и сохраняло свою нишу до середины XIV в. Например, на персидском слово bādām — это миндаль, цветок миндаля, но лотос, букв. это синий цветок — nilu far. Все цветочные изображения в искусстве монгольских кочевников, в том числе буддийской живописи, происходят скорее от цветка миндаля (монг. *гүйлс;* тиб. *kham-bu;* лат. *Amygdalus pedunculata*), нежели лотоса-кувшинки (лат. *Nymphaea nelumbo*). Изобразительный материал эпохи Дзанабазара подтверждает сохранение буддийских традиций, которые монголы восприняли в XIII–XIV вв. от школы Сакья. Более того, нет сомнений, что вплоть до нашего времени сохраняются среди монгольских мастеров и традиции согдийских ремесленников.

Мадиг — запашной халат без воротника, с прямой спинкой, расширяющимися полами, цельнокроенными рукавами и обшлагами, запахом левой полы на правую. Носят монгольские ламы, на мадиг может накидываться орхимж.

Мангуст (лат. *Herpestes edwardsii*) — обыкновенный мангуст или индийский серый мун-

го, хищное всеядное млекопитающее, поедает мелких позвоночных, ящериц, змей, птиц, насекомых, скорпионов, фрукты. Имеет внешне безобидную маленькую мордочку и длинное, стройное тело от 36 до 45 см, длинный хвост до 35 см, относительно короткие конечности и серебристо-серую шерстку. Его родина — Индия, обитает также в Иране, Афганистане, Пакистане, Бирме, на Аравийском полуострове. Быстро размножается, самка может приносить двух-четырех детенышей два-три раза в год. Почитаем в Индии, где их могут держать как домашних животных для защиты от змей и крыс. Они отличаются отважностью, успешно сражаются с кобрами. Мангуст, изрыгающий драгоценности, — атрибут божеств богатства из группы Куберы (Вайшраваны). В Тибете и Монголии, где мангуст не водится, животное, изрыгающее драгоценности, называют мышью (ам цагаан хулгана); дело в том, что мышь делает большие запасы пищи на зиму, например, зерна или луковиц сараны (лат. *Lílium pumilum*), используемых степняками для приготовления десертов, лекарств и пр.

Мандала асана (санскр. *samabhanga, mandalasana;* тиб. *mnyam pa'i rkang stabs, rting zlum*) — поза равно согнутых ног, симметричный изгиб со сведенными пятками или круглая стойка. Например, позиция Гур Гомбо.

Прабхамандала (итал. *mandorla* — миндалина) — ореол, сияние вокруг тела божества, переданное в виде овала или миндалины. Термин употребляется западными искусствоведами христианского и буддийского искусства. См.: Аура, Ореол, Торана.

Менри (sman bris) — художественный стиль в живописи Ваджраяны, истоком которого стало творчество тибетского художника Менла Дондуб Гьяцо (XV в.), его учителем был мастер непальского стиля Допа Таши Гьяцо. Для стиля менри характерны более сложная композиция, преобладание сине-зеленой цветовой гаммы, более реалистичный пейзаж, занимающий важное место в композиции танка.

Менсар (sman gsar) — новый менри, стиль буддийской живописи, созданный художником Чойянг Гьяцо (тиб. *Chos dbyings rgya mtsho*) из провинции Цанг. Он делал настенные росписи в монастыре Ташилхумбо (bkra shis lhun po), в храме и ступе Чоканшар (mchod kang shar), которые были построены после кончины Панчен-ламы IV Лобсан Чойки Гьяцо (blo bzang chos kyi rgya mtsho 1570–1662) как реликварий для его физического тела. Чойянг Гьяцо следовал менри, но ввел некоторые новшества в области стиля, пигментов и техники подготовки холста, поэтому его школа получила имя менсар или новый менри. Его особенностями считаются «прозрачный» пейзаж и яркие, интенсивные цвета божеств. Менса стал особенно популярным в Западном Тибете.

Метрика образа (тиб. *cha tshad*) — система мер для изображения гармонично развитого человека, божества, согласно которой анатомические части организма соразмерны и единицами измерения выступают величины частей тела, например, тала — длина лица в идеале равна длине ладони (тиб. *thal mo;* монг. *alγa*) и состоит из 12 или 12,5 ангула (санскр. *angula;* тиб. *mtshon;* монг. *quruγu*), т.е. ширины пальца.

Метрический формат (тиб. *thig tshad*) — в тибето-монгольской традиции используется восемь метрических форматов образа, определяющих габариты и пропорции для всех типов фигур, стоящих и сидящих, мирных и гневных. Правила, соответствующие каждому божеству, изложены в тантрических текстах. Например, Ратнаракшита изложил в своем комментарии на «Самварарудайя тантру» (тиб. *bde mchog sdom 'byung gyi rgyud*) те принципы, которых придерживались непальские мастера и которые были чрезвычайно важны для монгольских скульпторов. 1) Сидящие, такие, как Будда Шакьямуни в монашеском одеянии и Пять Будд Татхагат (тиб. *rgyal ba rigs lnga*), убранных украшениями. Система мер для них дана в Калачакра тантре (тиб. *'dus kor gyi rgyud*). 2) Полугневные и гневные божества, такие как Самвара, Хеваджра и Калачакра, они носят украшения из костей. Система мер для них дана в «Самварудайя тантре». 3) Идамы с тысячью рук, многими головами, такие, как Авалокитешвара и Ситатапатра, для которых меры изложены в «Шричатур-

питха тантре» (санскр. *śrī catur pīṭhatantra;* тиб. *dpal ldan bzhi'i rgyud*). 4) Прочие идамы, сидящие и стоящие, такие как Ваджравараxи и Тара, их меры даны там же. 5) Мощные гневные идамы и хранители плотного телосложения с толстыми руками и ногами, невысокого роста, с большими бицепсами. Это Ваджрапани с одной головой, двумя руками и двумя ногами, а также многоголовый Хаягрива, Ваджракилайя (phur ba), Ваджрабхайрава, Шри Дэви верхом на муле. Они носят украшения не только из костей, но и из змей, внутренностей, гирлянды из оторванных голов и т.д. Сюда относятся такие, как Гомбо Гур и наги (klu) со змеиной нижней частью тела. Система мер для них дана в тантрическом тексте «gshin rje gshed mar gi rgyud». Все меры на эти 5 категорий даны самим буддой Шакьямуни в тантрических учениях. 6) Шраваки и пратьекабудды изображаются согласно традиции создания статуй и картин, пришедшей в Тибет из Индии. [Дагьяб, 1977, с. 29–30]. Монголы восприняли непальскую традицию в XIII в., и творчество Дзанабазара является ярким свидетельством этого факта.

Меч (санскр. *khaḍga;* монг. *selem*) — символ знания, просветленного всеведения, рассекающего тьму невежества. Атрибут божества мудрости Манджушри, богини Ушнишавиджайи и др.

Миробалан и его разновидности — известные в Аюрведе растения бибхитаки, харитаки, амалаки, в тибетских источниках: арура, барура, кьюрура; в ботанической европейской науке определяются соответственно как Terminalia bellerica, Terminalia chebula, Emblica officinalis. Растение входит в первую десятку средств Аюрведы, имеющих наибольший спектр лечебных качеств. Атрибут Будды Медицины, может изображаться в виде ветки или отдельного плода.

Митра — головной убор императоров древней Персии в виде расширяющегося цилиндра с закругленным верхом, украшенным золотом и драгоценными камнями.

Мудра (санскр. *mudrā;* тиб. *phyag bya*) — печать, знак, жест рук.

Нинша (тиб. *nying shwa*) — шапка в форме сердца; носят бурятские и монгольские ламы высших рангов. Зимний вариант шапки обшивается мехом. У настоятелей по краям шапки проходит одна полоса. У дид хамбо-лам по краям шапки две полосы. У хамбо-ламы по краям либо в середине три полосы.

Нирманакайя (санскр. *nirmāṇakāya;* тиб. *sprul sku;* монг. *qubilgan bey-e*) — физическое, проявленное тело будды, изображается с атрибутами и одеяниями монаха.

Ореол (лат. *aurea, золотой*) — изображение сияния, исходящего от тела будды, бодхисаттвы, божества, ауры святого учителя. В искусстве раннего христианства аура святых изображалась золотым фоном вокруг фигур. См.: прабхамандала, торана.

Падмасана (тиб. *padma'i skyil krung*), поза лотоса — правая нога подвернута под себя, правая ступня лежит на голени левой.

Панча-кула будды (санскр. *panca kulesa;* тиб. *rgyal ba rigs lnga*, букв. Будды Пяти семейств) Пять Татхагат.

Париджата (санскр. *pārijāta;* тиб. *dpag sam gyi shing / dpags bsams bjon bsang*) — дерево, исполняющее желания, у него кора из чистого золота, на ветвях висят ароматные плоды и прекрасные цветы, лежат на лотосовых цветах чиндамани, ритуальные музыкальные инструменты и т.д.

Патра (санскр. *pātra,* тиб. *lhung bzed;* монг. *badar ayaγ-a*) — чаша буддийского монаха для сбора подаяний, обычно черного цвета и полусферической формы. Атрибут Будды Шакьямуни и других буддийских монахов.

Позолота / золочение горячим способом (тиб. *tsha gser;* монг. *шарамал алтан*). Золото для горячей позолоты плавится, разгоняется выколоткой до толщины бумажного листа, затем его нарезают тонкими полосками и растворяют в ртути в соотношении 1 часть золота на 4 части серебра. Добавляется немного битого стекла, тщательно перемешивается после добавления воды, затем вливается немного чистой мягкой глины, замешанной на воде. Все смешивается в блендере-миномете до консистенции жидкости белого цвета, похожей на глиняный раствор. Поверхности до покрытия золотом тщательно чистятся и полируются. Большие статуи и кровельные покрытия перед золочением натирают смоченным ячьим волосом с песком или камнем. Ма-

лые скульптуры натирают щетками. Затем покрывают слоем ртути, это делается аккуратным поливом ртутью специальными бронзовыми ложками (gser thur) разных размеров. Вся поверхность, покрываемая золотом, должна быть покрыта за один раз. Когда ртуть высыхает, поверхность шлифуют свиной щетинкой. Затем она покрывается равномерно раствором с золотом и сушится на огне средней силы. Во время сушки скульптура медленно поворачивается, и позолота разравнивается волосом или металлической щеткой, пока цвет не станет желтым. После высыхания поверхность снова полируется куском металла типа вязальной спицы.

Позолота холодная (тиб. *grang gser;* монг. *алтан будаг*). Для холодной позолоты изготавливают плавленые листы золота, которые выколачивают до толщины листа бумаги, затем нарезают полосками, смешивают с растертым в порошок камнем или стеклом. Добавляют немного гальки и воды, размешивают до состояния густой глины. Наконец, кусочки камней и стекла вымываются, и остается жидкое золото. Оксиды удаляются путем смены воды, и золотая краска используется как все прочие.

Пошадха (санскр. *poṣadha;* тиб. *gso sbyong;* монг. *пагшад*) означает однодневный обет. Термин состоит из двух частей: «восстанавливать», «взращивать», «поддерживать», и «очищать», «устранять». Ритуал пошадхи состоит в соблюдении однодневного поста, состоящего в воздержании от 10 неблагих поступков (убийство живого существа, воровство, ложь, прием опьяняющих средств и т.д.). Миряне ограничиваются воздержанием от 5 главных неблагих поступков. Пост проводится в благие дни (1, 8, 15 и 25-е дни лунного календаря) для накопления заслуг.

Пояс йогина — изображается у махасидхов, йогинов, а также у будд и бодхисаттв Дзанабазара перекинутым через левое плечо по диагонали туловища.

Пояс йогина (тиб. *sgom thag;* санскр. *yogapaṭṭa*) Круговая лента, используемая практиками йоги для фиксации тела в определенных асанах, как дополнительная опора при длительном пребывании в фиксированной позе. У мирных самбхогакайя божеств Дзанабазара изображается как жемчужное ожерелье, переброшенное через левое плечо правое бедро.

Прабхамандала (санскр. *prabhamandala;* монг. *лагшингийн гэрэл*) — аура, сияние вокруг тела божества, указывающее на излучение энергии. В европейской живописи сияние богов на раннехристианских иконах передавал золотой фон или ореол (лат. *aureolus* — золотой). Ср. прабхамандала, торана.

Правила пропорций (тиб. *chad tshad kyi rnam bzhag*) в буддийской иконографии разрабатывались на основе индийских трактатов иконометрии и иконографии. Сопоставимы с античным понятием канон (греч. *kanon* — норма, правило), которое впервые было сформулировано древнегреческим скульптором Поликлетом в V в. до н.э. Поликлет изложил в «Каноне» правила пропорционального изображения гармонично развитой человеческой фигуры: голова составляет 1/7 или 1/8, ладонь 1/10, ступня 1/6 часть от общего роста человека. Позднее слово канон стало использоваться для обозначения священных текстов, в том числе Свода проповедей Будды, Ганжур (тиб. *bka' 'gyur*) и комментариев на них Данжур (тиб. *bstan gyur*).

Пуштака (санскр. *pustaka;* тиб. *po ti;* монг. *судар ном*) — символ учения Будды. Атрибут Манджушри, Праджняпарамиты, некоторых учителей. Сутра трансцендентальной мудрости Prajnaparamita. Полагают, что эта книга была отдана Буддой для сохранения нагам. Нагарджуна получил ее обратно и на основе содержащегося в ней учения создал школу Махаяна.

Пять подношений, удовлетворяющие пять чувств / Панчака-магуна (санскр. *pancakamaguna;* тиб. *'dod yon sna lnga*) — зеркало, музыкальный инструмент, благовония в морской раковине, плод билва, шелк. В монгольском стиле они помещаются в одну чашу.

Пять подношений, удовлетворяющие пять чувств гневных тантрических божеств (тиб. *khro bo'i dbang po lnga tshogs*) — вырванные глаза, уши, ноздри, язык, сердце.

Пять скандх (санскр. *pañcaskandhī:* тиб. *phung bo lnga;* монг. *taban čoуča*) — пять совокупностей, формирующих индивидум, т.е. все

физические и умственные явления существования: форма (рупа), ощущения (ведана), представления (самджня), воля (самскара), сознание, различение (виджняна).

Раковина (санскр. *ṣankha;* тиб. *dung*) в древности являлась музыкальным духовым инструментом. Символ звука. Белая раковина, у которой спираль закручена вправо, символизирует Слово Будды. Используется в ритуалах в качестве трубы или сосуда для пожертвований.

Садхана (санскр. *sādhanā;* тиб. *sgrub thabs*) — метод реализации качеств определенного буддийского божества, категория текстов для индивидуальной духовной практики с описанием божеств и порядка ритуальных действий во время медитации.

Самбхогакайя (санскр. *sambhogakāya;* тиб. *longs sku;* монг. *amar amγalangi-yin bey-e*) — тело блажества будды, изображается в царственном облике с восемью драгоценными украшениями и в шелковых одеяниях индийских царей. Формы будд самбхогакайи живут до тех пор, пока все существа не освободятся от сансары, тогда как формы нирманакайи живут лишь короткое время.

Сангати (санскр. *sangati;* монг. *жанчи* или *тува*) — плащ, накидка высших лам желтого цвета, у рядовых лам красного или коричневого цвета, надевают во время медитации и больших молебнов. Первые последователи Учения Будды надевали их поверх сари во время сезона дождей в Индии.

Сарьдагийн хийд (от монг. *saridaγ;* букв. вечный ледник на вершине горы) — монастырь Риво-гажэй-гандан-шаддувлинг (тиб. *ri bo dge rgyas gling*) в местности Хэнтий-хан был основан Дзанабазаром в 1654 г. по завету коренного учителя, Панчен-ламы IV для подготовки монгольских послушников. Строительство было завершено в 1680 г., но в 1688 г. монастырь был разрушен Галданом Бошогту. Позднее он был перенесен к подножию Богдо-уулы, на берег р. Тоолы, и стал основой монастыря Гандан и Их-Хурээ, столицы Монголии (ныне г. Улан-Батор) [Бира, 1960, с. 14–15; Бира, 2001].

Семь драгоценностей царя чакравартина (санскр. *saptaratna;* тиб. *rgyal srid rin chen sna bdun*) — драгоценная чакра, драгоценная царица, драгоценный министр, драгоценный полководец, драгоценный конь, драгоценный слон, драгоценность чиндамани. Семь дополнительных атрибутов чакравартина: меч, трон, одеяния, сапоги, кожа нага, дворец и царские сады.

Скифо-сибирский звериный стиль — манера исполнения изображений животных, характерная для культур позднего бронзового и раннего железного века евразийских степей, включая и территорию Южной Сибири. Стиль является отражением мировоззрения и эстетики древнего охотника.

Стиль в изобразительном искусстве — структурное единство образной системы и приемов художественного выражения.

Сукхавади (санскр. *sukhāvatī;* тиб. *bde ba can;* монг. *диваажин*) — Чистые земли будды Амитабхи, расположенные на западе буддийского мироздания. Почва там плодородна и вода животворяща, все постройки выполнены из золота, серебра, кораллов и драгоценных камней. Все обитатели, бодхисаттвы высшего уровня, живут «неизмеримо долго» и наслаждаются беспредельным счастьем, занимаются исключительно практикой буддизма и достигают нирваны.

Сукхасана (санскр. *sukhasana;* тиб. *bde legs can*) — приятная поза, или «поза отдыхающего царя» (санскр. *maharajalīlāsana, rajalīlāsana, sukhāsana;* тиб. *rgyal po rol pa'i stabs*) — свободная поза сидя с согнутыми и поднятыми коленями, часто с опорой на руку за спиной.

Тала (санскр. *tāla;* тиб. *gdon;* монг. *niγur;* букв. лик, лицо) — длина лица, основная единица меры в буддийской иконометрии и иконографии.

Тангка (тиб. *thang ka;* монг. *хөрөг, зурамал бурхан*) — живописное полотно с изображением культовых объектов тибето-монгольского буддизма.

Тарджани (санскр. *tarjanīmudrā;* тиб. *zhi bai sdigs mdzub*) — скорпион, угроза; мудра или жест, когда указательный палец поднят, остальные сжаты в кулаке, жест подчинения вредоносных энергий, устранения негативных влияний. Свойственен, например, Ваджрапани и др.

Тиара (от греч. *tiara*) — высокий головной убор восточного типа, украшенный драгоценностями, такую шапку носили жрецы и санов-

ники Фригии, Иудеи, Персии (шапка царя Мономаха, тиара Папы римского). Монгольский вариант такой тиары — тоорцог / жанжин малгай (букв. шапка полководца), головной убор Богдо-гэгэна, отороченный мехом (См.: Митра).

Тоорцог / жанжин малгай (монг. *тоорцог* — цветок, *жанжин* — полководец) — монгольская шапка, которая в проекции сверху имеет форму цветка с четырьмя лепестками, боковые лепестки могут служит ушками, передний — козырьком, а задний — защитой для шеи.

Торана (санскр. *torana* — ворота) — овальное изображение ауры божества, арка, обрамляющая трон или спинку трона. В буддийской архитектуре Индии тораной назывались каменные ворота, украшенные узорами и рельефами мифических животных, ведущие к святилищу — ступе. Архитектурные элементы пещерных храмов в плоскостной, станковой и настенной живописи Непала и Тибета, где не было пещерных храмов, как в Аджанте и Эллоре, приобрели статус ауры. Искусствоведы тораной называют также спинки тронов в малой пластике.

Трибханга (санскр. *tribhanga;* тиб. *gying ba*) — позиция «с тремя изгибами» тела, когда одна нога слегка отставлена и согнута в колене, бедро второй ноги выдается наружу, а голова склоняется в обратную сторону. Позиция может быть зеркально отраженной. Характерна для бодхисаттв. Позиции трибханга и абханга передают динамическое, но устойчивое состояние тела. В западной эстетической традиции такое положение тела известно как контрапост, в античности хиазм (греч. *chiasmós* — крестообразное расположение в виде греч. буквы χ (хи) — изображение стоящей человеческой фигуры, опирающейся на одну ногу: при этом, если правое плечо поднято, то правое бедро опущено, и наоборот.

Трисула (санскр. *triśūla;* тиб. *mdung rtse gsum*) — трезубец. Атрибут некоторых гневных божеств.

Тричивара — одеяние монаха, состоящее из трех элементов: антаравасака, уттарсанга, сангати, принятое во времена Будды в Индии; сохранилось в традиции Тхеравады в странах с соответствующим климатом.

Тушита (санскр. *tuṣita;* тиб. *dga' ldan;* монг. *гандан*) — букв. радостный; это мир, где перевоплощаются многие бодхисаттвы перед тем, как спуститься на землю и стать буддами. Это облакообразное пространство над горой Меру с иным измерением времени (один день равняется 400 земным годам), отражает определенное состояние сознания беззаботности и жизнерадостности. Достижима посредством медитации. Гандан ассоциируется в первую очередь с бодхисаттвой Майтрейей, и многие монголы-буддисты хотят возродиться там, чтобы услышать его учение, а потом вместе с ним стать Буддой.

Утайшань (кит. *Wǔtái Shān;* букв. гора пяти высот) — горный массив в провинции Шаньси в Китае, состоит из пяти вершин, расположенных как мандала, буддийская модель мира: один пик в центре, четыре других его окружают. Наивысшая точка — 3058 м. Одна из главных святынь буддистов всего мира, здесь расположен крупнейший храмовый комплекс с тысячелетней историей. Обитель божества мудрости Манджушри.

Уттарасанга (санскр. *uttārasanga;* тиб. *bla gos;* монг. *орхимж*) — одеяние верха, монашеский паланкин (palanquin) из прямоугольного куска около 2×7 метров, происходит от индийского сари. Носят спущенным на руки или забрасывают на плечи. У бодхисаттв изображается на плечах как длинный шарф — уттария.

Ушниша — выпуклость на макушке как признак просветленных существ, одна из махапурушалакшан; трактуется как нарост на черепе, или как прическа будд.

Фибоначчи, ряд — последовательность чисел, в котором каждое последующее число равно сумме двух предыдущих: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 и т.д. Отношение каждого последующего числа к предыдущему в этом ряду равно 1,618 — это значение называется числом ф («фи» от имени математика, открывателя закономерности, Леона́рдо Пиза́нского (≈1170–1250), известного под прозвищем Фибона́ччи).

Цакли (тиб. *tsa ka li;* монг. *загал зураг*) — миниатюрное живописное изображение культовых объектов без тканного обрамления, выполненное, как правило, для определенного ритуала (miniature paintings).

Цанг-линг — маленькие литые музыкальные тарелочки, соединенные шнуром. Символ звука, могут изображаться в числе Пяти подношений панчакамагуна. Атрибут богини подношений Шапта.

Ца-ца (тиб. *tsha tsha*) – миниатюрные глиняные барельефы, изображения божеств, ступ и др., изготовленные для ритуалов или вложения в сакральные сооружения.

Цветок лотоса является вертикальной и горизонтальной моделями Вселенной, а также символом чистоты сознания и независимого рождения, не омраченного страстью. Зарождаясь в почве водоема, лотос прорастает толщу воды и цветет в воздушной среде, т.е. существует в трех стихиях («трилока» — три мира). Цветы лотоса с количеством лепестков, кратным четырем, соответствуют четырехчастным плоскостным моделям Вселенной — мандалам. Связанный с землей и водой, лотос символизирует женское начало мироздания, но также является эмблемой солнца. В буддизме восьмилепестковый лотос служит знаком восьмичленного благородного пути спасения. Лотос вырастает не только из зерна, но также из почек на своем столе, самопорождаясь без плотского желания. Поэтому божественные персонажи изображаются стоящими или сидящими на лотосовых тронах. Лотос как лоно, в котором зарождается новая жизнь участвует в космогонических мифах. [Saunders E.D., 1960, p. 159–164; Индуизм, джайнизм, сикхизм, 1996, с. 319].

Цээжэвч (от монг. *čegeju* — верхняя часть туловища) — пелерина в монгольском костюме служила не только для тепла, но была знаком социального различия, пелерину носили представители правящей знати. Ее возникновение связано с защитной функцией боевых доспехов, прикрывавших горло и плечи. Изначально ношение боевой пелерины являлось прерогативой царей и полководцев. Позднее она трансформировалась в горжет — опознавательный элемент военного костюма, а затем в эполеты и офицерские погоны. Элемент сохранился в современных сценических костюмах, а также в костюмах мистерии цам (Додиг).

Чамара (санскр. *chamara*) — опахало, мухогонка из волос ячьего хвоста, атрибут монахов, некоторых йогинов и др., символ ахимси или непричинения вреда живым существам.

Чинтамани (санскр. *cintamāni;* тиб. *yid bzhin nor bu;* монг. *зэндэмэни*) — драгоценный камень, исполняющий желания. В дальневосточной традиции обычно носит эпитет пламенеющей драгоценности, жемчужины со дна морского.

Шанзодба (тиб. *phyag mdzod pa*) — букв. [тот, кто держит в] руке казну, хранитель казны, монастырский управляющий.

Шапка пандиты неринг (тиб. *Pan zhwa sne ring*) — шапка с длинными ушами, которую носят тибетские ламы высших рангов, пандиты.

Шапка панчена (тиб. *pan chen shwa mar*) — высокая шапка гэлугпаских иерархов, напоминающая корону.

Шасер (тиб. *shwa ser*) — шапка чойра-ламы (лам-диспутантов).

Ширашчакра (санскр. *śiraścakra;* тиб. *rgyab yol*) — условное обозначение сияния вокруг голов будд, бодхисаттв и божеств. Европейские искусствоведы такое явление обычно называют нимб (лат. *nimbus* — облако, туча).

Ширдэг (монг. *shirdeg*) — стеганый войлочный коврик, матрац, подстилка. Слово, производное от глагола ширэх, что значит стегать, простегивать, прошивать частыми стежками.

Шкура антилопы / оленя — символ любви к детям и выносливости, атрибут бодхисаттвы Авалокитешвары.

Шкура слона — символ победы над неведением.

Шкура тигра — символ страстности и смелости, атрибут гневных божеств, повязка на бедра или подстилка для сидения йогинов.

Шнур брахмана — Священный шнур брахмасутры состоит из трех нитей (сутр), связанных вместе, символизирующих душу, тело человека и высший дух Брахмы. Получают мужчины при посвящении как знак вступления на духовный путь, символ чистоты и защиты и становятся «дважды рожденными». Носили его перекинутым через левое плечо на правый бок. Махасиддхи обычно изображаются с брахманским шнуром

и йоговским поясом.

Шовгор малгай (монг. *шовгор* — острый, торчащий) — островерхая шапочка с бортиками, обычно поднятыми вверх, принята как часть одеяния монгольских лам. В зимнее время бортики могут быть обшиты мехом.

Шуншиг (тиб. *gzungs gzhugs;* монг. *шуншиг* или *шунг*) — священные вложения внутри скульптур, ступ и др. Сохранность вложений свидетельствует об освященном статусе предмета.

Якши известны по изображениям древней Индии, изначально они были божествами лесов и деревень, а позднее стали восприниматься как божества земли и богатств подземелья. Мужчины якши изображались как страшные воины или как дородные, толстые карлики, а женские якшаси — как красивые молодые женщины с пышными грудями и бедрами и круглыми счастливыми лицами.

ПЕРСОНАЛИИ

Абатай-хан (1534–1586) — монгольский правитель Халхи, прямой потомок Чингис-хана (его отец Эрхэ-мэргэн был сыном Оноху Уйзэн-нойона, внуком Джалаир-Гэрэсэндзэ-хунтайжи, правнуком Батмунхэ-Даян-хана и Джалаир-хатан), прадед Дзанабазара, сторонник и покровитель буддийского учения, почитается как воплощение Ваджрапани. Установил политические и духовные связи с Далай-ламой III (bsod nams rgya mtsho, 1543–1588), построил первый стационарный буддийский храмовый комплекс в Халхе Эрдэни-дзу в 1586 г. близ древней столицы Каракорум (Хархорин).

Алтан-хан (1507–1583) — монгольский правитель тумэтов, прямой потомок Чингис-хана (сын Барсболда, внук Батмунхэ-Даян-хана и Мандухай-цэцэн-хатан), вел активную политику объединения монгольских племен, противодействовал минскому Пекину и ойратским племенам. Вытеснил ойратов с берегов Орхона далеко на запад, к Иртышу; возобновил контроль территорий от Ордоса до Монгольского плато. Первым из монгольских князей установил отношения с Далай-ламой III и этим открыл новый этап укрепления буддизма среди монголов. Заложил первый монгольский монументальный буддийский храм Да-джу (1557–1578 гг.), вокруг которого возник город Хух-хото (1581 г.). По его образцу Абатай-хан основал Эрдэни-дзу в Халхе.

Анико (1244–1306) — знаменитый неварский художник, приглашенный Пагба-ламой (1235–1280) для руководства строительными и художественными работами в монгольский правящий двор в Пекине, был высоко оценен Хубилай-ханом (1215–1294). Считается автором ряда шедевров эпохи Юань, от живописных портретов монгольских правителей и их супруг, каменных скульптур в крупнейших музеях мира до архитектурных сооружений в Пекине.

Атиша (санскр. *Atiśa Dīpaṃkara Śrījñāna; тиб. a ti sha dpal mar me mdzad ye shes / Jo bo a ti sha,* 982–1054) — великий индийский ученый, основатель традиции Кадам. Прожил в Тибете последние 30 лет своей жизни, проповедуя учение, много переводил с санскрита на тибетский, писал комментарии, 79 его произведений вошли в Данжур Тентьюр. Особенно известны его работы о бодхичитте. Необычайно важное значение для Тибета и Монголии получили его садханы богини Тары. Дзанабазар воспроизводит облик Тары и ее эманаций согласно традиции Атиши.

Аджа-гэгэн Лобсан Данби Жалцан (A kya sprul sku blo bzang bstan pa'i rgyal mtshan, 1708–1768) — Третий Аджа-гэгэн / Арджа-ринпоче, воплощение отца Богдо Цонкапы. Автор значимых трактатов по искусству — иконометрии, композиции и архитектуре. Учредил в Гумбуме обучение пяти большим и пяти малым наукам, известный ученый по Калачакра тантре [Арджа Лобсанг, 2018, с. 425]. Работал в монастыре Юнхэгун, в Пекине по заказу Чжанджа-хутухты Ролби Дорже. Его трактат о соразмерности обли-

ка божеств «Переправа мудрецов» (тиб. cha tshad kyi bstan bcos mkhas ba'i 'jug ngogs) был частью реформ Чжанджа-хутухты и предписывал изображать Чакрасамвару с удлиненным модулем 12,5 пальцев. Трактат о композиции называется «Добрый путь благого начала, описывающий чертежные схемы, облегчающие понимание соразмерности изображения богов» (тиб. *lha sku'i cha tsha bde blag tu rtogs par byed pa'i man ngag thig gi rnam bzhag brjod pa 'jug pa bde ba'i lam bzang zhes bya ba bzhugs*). Работы были переведены и исследованы К. М. Герасимовой в ее монографии «Тибетский канон пропорций». Улан-Удэ, 1971.

Бари Ёнзин — Брагри-йогузер, первый монгольский Бари-хутухта Ёнзин Дамцагдорж (1781–1855) родился в Тушээт-хановском аймаке, хошуне Говь тушээ-гуна (ныне Среднегобийский аймак, Сайхан овоо сомон). В детстве принял обеты от Иш Донил хундув хутагты и поступил в Дашчойнпол дацан. Его предыдущими воплощениями были индийский мастер из университета Наланда Нагбо Дамцигдорж и тибетский маг тантрик Ролодзава. Собрание сочинений Бари Ёнзина составляет 23 тома, среди них сочинение «Янсан чойнхор» используется как пособие в монастыре Сэра. В сочинении «Морская переправа бодхисаттв» излагается комментарий на «Мадхъямика аватару» Чандракирти. Заслуга Бари-ламы из Среднего Гоби Монголии состоит в сохранении традиции тайного Хаягривы (Дамдин янсан), которая оказалась в Тибете под угрозой исчезновения.

Бари-лодзава (тиб. *ba ri rin chen grags*, ≈1038–1109) — Ринчендаг или Ратнакирти, один из выдающихся ритуалистов своего времени, специализировался на создании и переводе текстов садхан (тиб. *sgrub thabs*, искусной реализации божеств), составитель иконографического свода «Садхана шатака» или «Бари дубтаб джаца» (тиб. *ba ri sgrub thabs brgya rtsa*). Второй настоятель тибетского монастыря Сакья, основанного в 1073 г. Кхон Кончог Гьялпо (тиб. *'khon dkon mchog rgyal po*, 1034–1102), после смерти которого стал наставником его сына, юного Сачен Кунга Ньингпо (*sa chen kun dga' snying po*, 1092–1158), первого из пяти великих мастеров — родоначальников школы Сакья. Он передал Первому Сакья-трезину учения Манджушри, многие сутры, около 200 частей крия-тантры; Ямантаки, Гухъясамаджа-тантру, комментарии Нагарджуны и многие другие учения, подарил ему каменную статую Махакалы, известную как «Драгоценность, исполняющая желания». Благодаря этой святой статуе учение Махакалы объединилось в традиции Сакья. Затем Бари Лоцава передал трон монастыря Сакья.

Будда Канакамуни (санскр. *kanakamuni;* тиб. *gser thub*) — один из Мануши будд (санскр. *manusi buddha*), которые пребывали в нашем мире, как Будда Шакьямуни. Канакамуни является вторым татхагатой из 1000 будд нашего Благого эона (санскр. *bhadra kalpa*). Пять исторических будд связаны с пятью Дхъяни буддами и образуют мандалу: Кракуччандра — воплощение Будды Вайрочаны (центр), Канакамуни — воплощение Будды Акшобхьи (восток), Махакашьяпа (Дипанкара) — воплощение Будды Ратнасамбхавы (юг), Шакьямуни — воплощение Будды Амитабхи (запад), будущий Будда Майтрея — воплощение Будды Амогхасиддхи (север).

Бхикшуни Лакшми (X–XI вв.) — единственная канонизированная женщина-монахиня в пантеоне Ваджраяны. Кашмирская принцесса Лакшми (санскр. *lakṣmi;* тиб. *dpal mo*) была ученицей тантрика, затем приняла пострижение и доросла до уровня настоятельницы монастыря. Автор садханы одиннадцатиликого Авалокитешвары, благодаря практике которой она излечилась от проказы.

Вагишвара-кирти (X–XI вв.) — один из выдающихся представителей ученого монашества, махапандит раннего Средневековья Индии, ведущий ученый университета Викрамашила, служил хранителем (двара-палака пандита) южных ворот, в чьи обязанности входило экзаменовать абитуриентов, пришедших с юга.

Ваджрадхара (санскр. *vajradhara;* тиб. *dorje chang;* монг. *Очирдара*) — «Держащий ваджр», Будда, объединяющий суть всех будд десяти направлений и трёх времен. Скульптура Ваджрадхары — одно из главных тво-

рений Дзанабазара, святыня монастыря Гандан.

Вирупа (санскр. *virūpa;* тиб. *bi ru pa, bir wa pa* IX в.) — один из 84 великих индийских махасиддхов, основатель линии «Путь и Плод» (тиб. *lam 'bras*), к которой восходит традиция школы Сакья. Часто изображается с поднятой рукой, указующей на солнце, — по сказанию, он обладал многими магическими способностями, в том числе мог остановить движение солнца.

Галдан Бошогту-хан (1644–1697) — джунгарский правитель. Признан воплощением Энса-хутухту, одного из ближайших учеников Панчен-ламы IV Лобсан Чойкьи Гьялцена. Энса-хутухту многое сделал для роста авторитета учителя. С малолетства обучался в Тибете, в монастыре Ташилхунпо, однако после смерти отца, Батура-хунтайджи, в борьбе за наследство между сводными братьями его старший брат Сэнгэ был убит, и Галдан, снял с себя обеты и вернулся, расправился с убийцами и занял престол. Поочередно подчинил себе всех ойратов Джунгарии. Получил от Далай-ламы V титул Бошогту (благословенный) хан, а затем в 1678 г. — звание Царя, защитника учения (bstan 'dzin chos kyi rgyal po), организовал поход на кукунорских хошутов с целью подчинения территории и создания единого государства по эгидой Далай-ламы V (1617–1682). Около 1669 г. возглавил Джунгарию, подчинил себе многие ойратские группы, Восточный Туркестан, совершил ряд походов в Среднюю Азию. Роль сыграло при получении титула от Далай-ламы и происхождение Галдана: он наполовину был хошутом, его матерью была дочь Гуши-хана. После ряда поражений в войне с халхасцами, маньчжурской армией на фоне внутриойратских распрей покончил жизнь самоубийством в 1697 г.

Годан-хан (1206–1251) — внук Чингис-хана, сын Угедей-хана и Дорегене-хатан. Известен установлением постоянных связей с Тибетом. Получил ставку в Ланьчжоу и управлял прилегающими территориями. Влиятельность Годана подчеркнута в хронологии Тибета «Пагсам-Джонсан» (автор Сумба-кхамбо, 1704–1788), где о нем говорится как о великом императоре, а Дзанабазар едва упомянут. Годан-хан искал сильного ламу и в соответствии с нравами своего времени провел разведку тибетских земель боем. Выяснив, что сильнейшими на тот момент были представители школы Сакья, а среди них Сакья-пандита Кунга Гьялцен (sa skya pan di ta kun dga' rgyal mtshan 1182–1251гг.), хан пригласил его к своему двору. Сакья-пандита прибыл в 1247 г. и излечил его от болезни. Удел Годан-хана сохранился за потомками, они продолжили управлять им и при Хубилай-хане (1215–1294) и Тогон-Тэмур-хане (1320–1370).

Гуши-хан, Турубайху (1582–1654) — предводитель хошутов, основатель Хошутского ханства в Кукуноре на рубеже 1630–1640-х гг.

Гуши-хан был призван гелукпинцами при их борьбе за идеологическое и политическое лидерство в качестве военной силы против правителя Цзана и лидера Карма кагью Цогт-тайджи. Амдо стал домом для хошутов, которых стали называть (дээд монгол) верхними монголами. В 1637 г. силами одного тумена (10 тыс.) ойратского войска разгромил армию Цогту, получил от Далай-ламы титул Тензин Чокьи Гьялпо (bstan 'dzin chos kyi rgyal po, Царь — Опора Учения») и признание его воплощением Падмасамбхавы (VIII в.). В 1638 г., встретившись с Далай-ламой, они установили принцип правления «чой-йон» (тиб. *mchod — yon*). В 1642 г. в Шигадзе проведена торжественная церемония возведения на трон Далай-ламы V. В течение последующих пяти лет весь восток и центр Тибета были покорены им и подарены в правление главе Гелук. В Тибете на некоторое время установилась особая система управления: в контексте отношений чой-йон возник дуумвират, когда власть (военно-политическая) в стране принадлежала регенту-дипе и Гуши-хану, а Далай-лама занимался исключительно религозными вопросами, тем самым сохраняя, в известном смысле, свою независимость. Потомки Гуши-хана получали ханские титулы по наследству как цари Дхармы Хошутского каганата. Годы их правления: Гуши-хан (1642–1654), его сын Даян-хан (1655–1668), его сын Далай-хан (1668–1696), его сын Тензин Ванчук-хан (1696–1697), его брат Лхабзан-хан

(1697–1717). Галдан-Бошогту-хан приходился Гуши-хану внуком, сыном его дочери.

Далай-лама I, Гендун Дуб (Тиб. *rgyal tshab rje dge 'dun grub* 1391-1474) — один из ближайших учеников Джэ Цзонкапы, от которого исходит преемственность Далай-лам.

Далай-лама III, Сонам Гьяцо (rgyal-ba bsod-nams rgya-mtsho, 1543–1588), известен также как Сонам Гьяцо Гьялва Ринпоче (тиб. *gyal ba rin-po-che*), Дрепунг тулку (тиб. *'bras spungs sprul sku*) был приглашен в 1576 г. Алтан-ханом (1507–1583) в Монголию для распространения буддизма, впервые принял титул Далай-ламы, два его предшественника были признаны далай-ламами постфактум.

Далай-лама V, Агван Лобсан Жамцо (тиб. *nga dbang blo bzang rgya mtsho* 1617–1682), известный как Великий Пятый (тиб. *lnga ba chen po*), имеет особые заслуги в религиозной, культурной и политической жизни Тибета. Он родился в семье правителя небольшого королевства Захор, в Центральном Тибете. В 1625 году принял монашеское посвящение от Панчен-ламы IV и стал последователем традиции гелуг, но происходил из семьи ньингмапа и поддерживал неортодоксальные практики. В годы его правления гелукпа при военном покровительстве ойратских хошутов Гуши-хана (1582–1654) одержали победу над коалицией карма кагью и бонпо. Именно Далай-ламе V удалось объединить враждующие между собой тибетские провинции и основать единое теократическое государство. Он перенес столицу в город Лхаса и в 1645 г. начал строительство краснокаменного дворца Потала. В 1640 г. Далай-лама признал Дзанабазара, сына халхаского Тушэту-хана Гомбодоржа, воплощением Тарантхи, который был лидером оппозиционной школы Джонанг. Так были заложены основы теократии Монголии. Пятый Далай-лама, один из коренных учителей Дзанабазара, изображается на ранних монгольских тангка с портретными чертами лица, большими круглыми глазами и усиками, обычно с атрибутами Ваджрадары, вероятнее всего, согласно образцу, выполненному самим Дзанабазаром.

Домбипа (санскр. *ḍombipa;* тиб. *dom bi he ru ka*) — мастер Хеваджра-тантры, один из 84 махасиддхов Древней Индии.

Жамьян-цордже Таши Палден (тиб. *jam dbyangs chos rje bkra shis dpal ldan;* монг. *Жамьян-цорж Дашбалдан,* 1379–1449) — тибетский буддийский наставник, основатель монастыря Дрепунг (1414 год), один из ближайших учеников Цонкапы, написал Сокровенный намтар Цонкапы. Является одним из предыдущих воплощений в линии Богдо-гэгэнов Монголии.

Жигмед Лингпа (тиб. *'jig med gling pa,* 1729–1798) — мастер дзогчен, представитель старой школы ньингмапа, известный тертон, т.е. открыватель кладов древних учений. Считается воплощением Вималамитры (тиб. *dri-med bshes-gnyen,* VIII в.) и тибетского царя Тисрон Детцана (VIII в.).

Зая-пандита Лобсан Принлай (тиб. *Jaya pandita blo bzang 'prin las* 1642–1715) — непосредственный ученик, современник Дзанабазара, автор биографии своего учителя «Летописное жизнеописание Лобсан Дамби Жалцан Балсамбо в 15-ти частях» (тиб. *blo bzang bstan pa'i rgyal mtshan dpal bzang po'i khrungs rabs bco lnga'i rnam thar*), 1702 г. Ученик Далай-ламы и Панчен-ламы, длительное время прожил в Тибете, был признан воплощением Хундулун-Цохор Сайн-нойона (1556–1640), дяди и сподвижника Абатай-хана в деле распространения буддийской традиции гелугпа в Халха Монголии.

Канси/ Сюанье (1654–1722, монг. *Энх-Амглан-Богдо-хаан*) — маньчжурский император династии Цин, собственное имя Сюанье, правил в 1662–1722 гг. Годы правления Канси стали символом благополучия, «золотым веком» Китайской империи. Канси прославился как покровитель буддизма, науки и искусств. Император был дружен с Дзанабазаром, оказывал ему политическое покровительство, принимал от него буддийские посвящения, был заказчиком его работ; из описаний наиболее известен Будда в окружении 16-ти архатов и 4-х махараджей, вырезанный на рубине размером с подушечку большого пальца.

Каче-панчен (тиб. *ka'a che pan chen;* санскр. *Śākyaśrībhadra* (1145–1244 / 1127–1225) — Кашмирский пандита Шакьяшрибхадра, одни из крупнейших ученых, последний настоятель монастыря-университета Наланды. Прожил в Тибете 10 лет с 1204 г. Его тантри-

ческий опыт лег в основу ряда образов божеств в иконографии Ваджраяны. Ближайший ученик лодзава Тобу Ямпел или Тропу Ринчен Сенге (tropu lotsāwa rinchen sengge / khro phu lo tsa ba, 1173–1236). Шакьяшрибхадра считается важным звеном в традиции Сакья. В период с 1204 по 2010 гг. он дал Сакья-пандите Гунга Гьялцену (sa skya paN Di ta kun dga' rgyal mtshan, 1182–1251) обширные учения по Калачакре, Винае, лингвистике, поэтике, логике и эпистемологии, а также Абхидхарме, сотрудничал при переводе «Прамавартики» Дхармакирти, поэтому считается основоположником традиции логики в Сакья. Его воплощением стал известный историк, кодификатор буддийского тибетского канона Будон Ринчендуб (1290–1364) [Tucci, 1949, p. 334–337; Gardner, 2011].

Марпа (тиб. *mar pa chos kyi blo gro*, 1012–1097) — знаменитый переводчик, буддийский ученый, лама-мирянин, ученик Наропы, принес многие тантрийские учения из Индии в Тибет, основатель традиции Кагью. Учитель Миларепы.

Менла Дондуб Гьяцо (тиб. *sman bla don grub rgya mtsho*, XV в.) — тибетский художник из местности Ментанг (sman thang) в южной провинции Тибета Лхобраг (lho brag). Художником он стал поздно. После смерти жены, будучи в крайне удрученном состоянии, стал странником, нашел на дороге сумку с набором разных кистей и альбомом с рисунками. Это побудило в нем желание рисовать. Он отправился в Цанг, Сакья и другие города в поисках учителя. Встретил непальского художника Допа Таши Гьялпо (тиб. *rdo pa bkra shis rgyal po*), под его руководством стал мастером. Кроме того, много изучал китайские гобелены и другие предметы искусства. Написал сочинение «Чиндамани искусного создания образа» (тиб. *sku gzungs kyi tshad kyi rab tu byed pa yid bzhin nor bu*), в котором детально осветил семь аспектов религиозного изобразительного искусства. Его стиль рисования и возникшая школа его последователей получили название Мен-ри или Ман танг ченмо (тиб. *sman bris / sma thang chen mo*) — Великий Ментанг.

Миларепа (1052–1135) — выдающийся йогин, его духовный путь стал легендой Ваджраяны, примером истинной решимости, преданности цели и учителю дхармы. Прославился поэтическим творчеством, сборник его стихов известен как песнопения Миларепы. Иконографический образ отшельника Миларепы является одним из самых популярных и узнаваемых как в Тибете, так и в Монголии и других странах Ваджраяны.

Митра — знаменитый индийский йогин XII–XIII вв., которому пришлось долго скрываться в Непале из-за мусульманских гонений на буддизм. В 1198–1199 гг. его пригласил тибетский переводчик Топу-Лодзава (1173–1225). Митра посетил монастырь Топу в Цанге и совершил передачу 108 традиций мандал, этот иконометрический свод известен как Mitra rgya rtsa.

Наропа (санскр. *naḍapāda*, 956–1040) — великий индийский мастер, один из учителей и настоятелей университета Наланда, автор собственной системы достижения реализации, известной как «Шесть йог Наропы», в которой особое значение имеет Ваджрадакини (тиб. *na ro mkha' sbyod*, Нарохажод). Ученик Тилопы и учитель Марпы. Его опыт лег в основу традиции Кагью. Одно из его воплощений, Шабдрунг Ринпоче (1594–1651), стал основателем и королем государства Бутан. Воплощением Падма Карпо в наше время признается Намхай Норбу Ринпоче (1938–2018), дзогченпа, один из крупнейших буддийских учителей современности. После оккупации Тибета в 1959 году был вынужден эмигрировать и жил в Италии.

Пагба-лама Лодой Гьялцен (тиб. *'gro mgon chos rgyal 'phags pa*, 1235–1280) — один из иерархов тибетской школы Сакья. Продолжил деятельность своего дяди Сакья-пандиты при дворе монгольского императора в Пекине, был духовным наставником Хубилай-хана и государственным наставником (гоши, монг. *güüsi, улсын багш*) империи Юань. По поручению Хубилая создал в 1269 году на основе тибетского алфавита монгольское «квадратное письмо».

Пагмодупа — династия тибетских правителей (середина XIV – конец XV вв.). Название династии восходит к XII в., связано с деятельностью известного йогина Пагмо Дупа Дорже Гьелпо (phag mo gru pa rdo rje rgyal po, 1110–1170), автора обширного сум-

бума, последователя махасиддхи Сарахи (около VII–IX вв.). «Пагмо Дупа» значит «Живущий у Переправы свиньи». Дорже Гьелпо в 1158 году пришел в Западный Тибет из Кама и поселился у Переправы свиньи, в местности неподалеку от Цэтанга. Глубокие знания монаха привлекли много учеников, и со временем вокруг хижины вырос монастырь под названием Тил. Ученик Пагмо Дупы, Чен-нга-Ринпоче из рода Ланг стал первым настоятелем монастыря. Это было время политической и религиозной раздробленности Тибета, монастыри и школы существовали обособленно, при поддержке местных феодальных кланов по принципу «лама — милостынедатель». В Неудонге власть была в руках клана Ланг, один из сыновей которого всегда направлялся в монастырь Тил, чтобы стать управляющим монастыря и мириархии, другие сыновья женились и продолжали род. Выдающимся лидером с прекрасным религиозным образованием и административным талантом был Джанчуб Гьелцен (1302–1364). Он осуществил ряд прогрессивных социальных, административных, военных, налоговых и прочих реформ: вместо 13 мириархий территория делилась на округа (дзонг), были созданы пограничные посты на границе с Китаем, произведена дислокацию войск, земля поделена между крестьянами поровну, установлен единый налог (1/6 зернового урожая), построены мосты и дороги, канатные и лодочные переправы через реки, охранные посты от грабителей на дорогах, создан суд, расследование, казнь за любое преступление заменена на 13 степеней разной тяжести наказания, изданы книги с инструкциями по защите границ, военной стратегии, сбору налогов, защите деревень при чрезвычайной ситуации, профилактике эпидемий и даже организованы соревнования крестьян с награждениями, новогодний церемониал и т.п. Важнейшим достижением Джанчуба было успешное противостояние захвату земель сакьяскими правителями, влияние которых ослабело с падением власти монголов в Пекине, что способствовало установлению власти Пагмодупов. В течение ряда десятилетий династия Пагмодупа обеспечивала мир и процветание в стране, за что заслужила имя Гонпа (лучший). Ее правители придерживались строгой монашеской дисциплины и были заинтересованы в духовной практике. Во времена правления Дагба Гьялцена, еще одного из правителей династии начала XV в., Пагмоду покровительствовали Цонкапе и гелукпинским монастырям. Крах династии начался в 1434 г. из-за непрерывной борьбы за власть среди множества претендентов между провинциями Уй и Цанг, последний наследник Пагмо Дупа умер в конце XVI в. Род Ринпунгов установил свою власть в 1481 г. и правил до 1565 г. [Шакабпа, 2003, с. 86–99, 105; Беспрозванных, 2005, с. 11–14].

Падма Карпо (kun mkhyen pad ma dkar po, 1527–1592) — известный тибетский ученый, глава линии Другпа Кагью. При жизни был известен как величайший из великих лам и был учителем многих лам. Является автором 24 рукописных томов по философии, логике, литературе, истории и астрологии, а также по теории истории изобразительного искусства «Украшение уст того, кто желает обсудить признаки металлической скульптуры» (тиб. *li ma brtag pa'i rab byed smra 'dod pa'i kha rgyan by padma dkar po*). Первая часть текста посвящена разбору материалов, используемых для создания скульптур в Индии, Тибете, Хор и Китае. Часть посвящена классификации стилей. Текст изучен и представлен Эрберто Ло Буе [Erberto Lo Bue, 1997].

Падмасамбхава (санскр. *padmasaṃbhava;* тиб. *slob dpon padma byung nas;* монг. *Ловон Бадамжунай/ Бадамсамбу,* VIII в.) букв. рожденный лотосом — великий маг и проповедник буддизма, принесший тантрический буддизм в Тибет. Его последователи называют себя ньингмапа — школой старых переводов тантр. Он почитается как второй Будда. Квинтесенцией учения является дзогчен — великое совершенство, которое предполагает возможность достижения просветления в течение одной жизни и мгновенного вскрытия в себе сущности будды. Наставления и жизнеописания гуру содержатся в агиографии «Падма-гатан», где рождение гуру описано как явление пяти маленьких будд разных цветов. Падмасамбхава у Дза-

набазара изображен как органическое продолжение цветка лотоса.

Панчен-лама IV (blo bzang chos kyi rgyal mtshan; 1570–1662) — гениальный наставник, великий ученый, автор более 300 сочинений. Четвертое воплощение Хайдуб Дже (mkhas 'grub rje, 1385–1438), одного из двух ближайших учеников Дже Цзонкапы. Линия считается воплощением будды Амитабхи на земле, в то время как линия еще одного ученика Цзонкапы, Далай-ламы — это воплощение бодхисаттвы Авалокитешвары. Лобсан Чойки Гьялцен был коренным учителем Дзанабазара, его образ воспроизводился мастером неоднократно как в скульптуре, так и в живописи и имел четкие портретные черты.

Панчен-лама V, Лобсан Еше (тиб. *blo bzang ye shes,* 1663–1737) — известный ученый, автор 18 томов сочинений, был учителем шестого и седьмого Далай-лам. Современник маньчжурских императоров Канси (1662–1723) и Юнчженя (1723–1736).

Пять Великих Татхагат (санскр. *pancha jina;* тиб. *de bzhin gshegs pa lnga / sangs rgyas lnga*) или Пять Дхьяни-будд (санскр. *panca kulesa;* тиб. *rgyal ba rigs lnga,* букв. Будды Пяти семейств) — родоначальники всего пантеона тибето-монгольского буддизма. Культивация их образов является «противоядием» наших главных недостатков, пяти клеш: неведения, страсти, гнева, гордыни и зависти, т.е. «ядов», которые отравляют нас. Доктрина Пяти Татхагат описана в Гухьясамаджа-тантре (III в.), согласно которой Пять Татхагат происходят от Изначального Ади-Будды: Будда погрузился в созерцание, он превратил себя в Акшобхью и оставил его сидеть на своем месте. После этого он поочередно превращал себя в Вайрочану, в Ратнасамбхаву, в Амитабху и в Амогхасиддхи и оставил их сидеть в четырех направлениях света, создав таким образом мандалу.

Сакья-пандита (тиб. *sa skya pandita kun dga' rgyal mtshan;* монг. *Саж Бандид Гунгаажалцан,* 1182–1251) — выдающийся тибетский ученый, философ и переводчик, четвертый из пяти великих иерархов школы Сакья, ученик Каче-панчена (1140–1225). Почитается как воплощение божества мудрости Манжушри. Сыграл ключевую роль в истории принятия буддизма монголами, в 1247 г. он встретился с Годан-ханом, излечил его от тяжелого недуга, обратил в буддизм и даровал посвящение в «Хеваджра тантру», чем завоевал глубокое доверие правящего двора. Его племянник Пагба-лама по рекомендации дяди наследовал его обязанности религиозного наставника монгольских правителей.

Семь Будд прошлого (sapta-tathāgata) или Будды семи эпох — линия передачи Дхармы в семи ступенях или периодах, включая Будду Шакьямуни, принята в традициях как Махаяны, так и Тхеравады: Випашьин, Шикшин, Вишвабху, Кракучханда, Канакамуни, Кашьяпа и Шакьямуни. Некоторые авторы называют их Семь смертных будд (maṇusi buddha): **Випашьин** (санскр. *Vipaśyin;* тиб. *sangs rgyas rnam gzigs,* Особое видение); **Шикхин** (Śikhin, sangs rgyas gtsug tor can, Обладающий ушнишей). Левая рука покоится на коленях (в мудре Трех драгоценностей), а правая у сердца в мудре проповеди (vitarka, chos 'chad); **Вишвабху** (Viśvabhū, sangs rgyas thams cad skyobs, Охраняющий всех). Обе руки на груди в мудре поворота колеса учения (дхармачакра правартана); **Канакамуни** (Kanakamuni, sangs rgyas gser thub, Золотой Мудрец). Левая рука в мудре дхьяны на коленях, а правая в мудре проповеди (витарка), манифестация дхьяни-будды Акшобхьи (восток); **Кашьяпа** (Kāśyapa, sangs rgyas 'od srung, Хранитель света). Левая рука в дхьяна мудре на коленях, правая рука в мудре отречения. Эманация Ратнасамбхавы, его положение на юге; **Кракучханда** (Krakucchanda, sangs rgyas 'khor ba 'jig, Устрашитель сансары) — правая рука в жесте даяния (varada), левая у сердца поправляет одежду. Манифестация дхьяни-будды Вайрочаны, находится в центре мандалы; **Шакьямуни** (sangs-rgyas, Будда Шакьямуни) в группе семи учительных Будд идентичен по атрибутам и мудрам с изначальным своим образом.

Сронцзан Гампо (тиб. *srong btsan sgam po,* 604–650) — 33-й царь Ярлунгской династии Тибета, годы правления 618–649. Две его жены, непальская и китайская принцессы, привезли с собой первые буддийские статуи, для которых были построены специ-

альные храмы, и они являются главными святынями Лхасы. Царь поручил своему сановнику Тонми Самбхоте создать собственную письменность и отправил его для обучения в Индию.

Сумба-хамбо Ешей Бальчжор (тиб. *sum pa mkhan po ye shes dpal 'byor,* 1704–1788) — известный ученый из Амдо, провинции Ганьсу, по происхождению ойрат-монгол, был настоятелем монастыря Гонлун, автор известных трактатов по истории Тибета и Монголии «Пагсам джонсан» (тиб. *dpag bsam ljon bzang*), теории изобразительного искусства «Прекрасная гирлянда цветов» (sku gsung thugs rten gyi thig rtsa mchan 'grel can me tog 'phreng mdzes zhes bya ba), «История Кукунора» (тиб. mtsho sngon gyi lo rgyus). Его собрание сочинений, сумбум, составляет 8 томов [Пубаев, 1981, с. 35–58].

Таранатха (санскр. *Tāranātha;* тиб. *ta ra na tha kun dga' snying po;* монг. *Даранáта,* 1575–1634) — тибетский ученый, историк, теоретик искусства, мастер тантры, лидер школы Джонанг. Таранатха в «Истории буддизма Индии» 1608 г. изложил историю изобразительного искусства, где сообщил, что древнейшие художники из рода людей обладали чудесными качествами, и их картины были настолько поразительны, что создавали иллюзию реальности. Таких мастеров было много еще сто лет после паринирваны Будды. Много позже, во времена правления Ашоки (269–232 до н.э.) и Нагарджуны (ок. 200 лет н.э.), художниками якшами были построены Чайтьи Восьми святых мест и внутренние стены Ваджасаны, Махабодхи. Также много изображений было построено художниками-нагами. Образы, созданные девами, нагами, якшами, имели свойство создавать иллюзию реальности изображаемого, но с течением времени таких мастеров не осталось вовсе. В 1615 г. Таранатха при поддержке правителя Цанга Карма Пунцог Намгьяла основал монастырь Тагден-Дамчо-линг, который стал главной резиденцией школы джонанг, в связи с чем тибетцы называли Таранатху Тагден-тулку. В 1642 г. в междоусобном конфликте войска правителя Цанг были разбиты Гуши-ханом, хошутским князем, призванным для поддержки гелуг и правителя Уй. В 1650 г. Далай-лама V Лобсан Нгаван Гьяцо запретил практику ритуалов джонанг, в 1658 г. монастырь Тагден преобразован в гелуг [Karmey, 2015].

Тилопа (санскр. *Tilopada,* букв. кунжутник, 928–1009) — индийский тантрик, один из 84 буддийских махасиддх, получил прямую передачу учения от Ваджрадары и основал учение Махамудры — основной исток традиции Кагью тибетского буддизма. У монголов известен как Дилова-хутухта, его воплощения много раз рождались во Внутренней Монголии, в Халхе; в настоящее время в Калмыкии живет Дилова XII, Эрдни-Басан Омбадыков, 1972 г.р., из семьи калмыцких эмигрантов штата Филадельфии, США. Махасиддха Тилопа изображается как йогин с рыбой в руке.

Тисрон Дэцан (тиб. *khri srong lde brtsan,* 755–797) — царь Тибета, покровитель буддийского учения.

Хубилай-хан (1215–1294) — внук Чингис-хана, сын Толуя. Основатель династии Юань, правившей Китаем в 1271–1368 гг. Известен как великий просветитель и покровитель буддизма, при котором произошел колоссальный культурный и экономический подъем Китая. Перенес столицу монгольской империи в Пекин, построил Шаньду (Ханаду). Считается воплощением божества мудрости Манджушри.

Хундулэн-Цохор Тумэнхэн-Сайн-нойон (1556–1640) — один из сыновей Оноху Уйзэн-нойона, приходился дядей Абатай-хану (1534–1586). Наиболее влиятельный на начало XVII в. халхаский деятель, сыгравший большую роль в укреплении связей халхасцев с лидерами традиции гелугпа после смерти Далай-ламы IV. Свой титул Хундулэн-Цохор получил от Панчен-ламы IV в 1616 г. во время поездки в Тибет. Как сообщает Эрдэнэпэл, в начале XVI в. в провинции Уй были монастыри гелугпа, а в Цзане кагьюпа, после восшествия на трон Далай-ламы Йонтан Гьяцо, внука монгольского Алтан-хана, гелугпа обрела монгольских донаторов с богатыми подношениями. Кагьюпа стремились вернуть паству, которую они считали исторически своей, и правитель Цзана, сторонник кагьюпа, решил завоевать Уй и Лхасу, куда шли ка-

раваны паломников, но на стороне гелугпа выступили монголы Куку-нора. Минский император Ванли был также заинтересован приблизить к себе Далай-ламу, чтобы получить влияние на монголов, и послал ему приглашение в Пекин, стараясь предотвратить еще большее усиление гелуг, лидеры Цзана и кагью организовали «уход» Далай-ламы IV. Узнав о кончине Йонтан Гьяцо, халхаский Тумэнхэн-Сайн-нойон приезжает в Тибет для поклонения, защиты гелугпа, установления связей и привозит богатые подношения. Жертвует 10 тысяч лан серебра на постройку субургана для мощей Далай-ламы и просит пожаловать ему святыню, чтобы отвезти на родину. За огромные пожертвования Панчен-лама жалует ему титул дхарма-раджи Хундулэн-Цохор и вручает серебряную печать. Хундулэн-Цохор Тумэнхэн-Сайн-нойон привез на родину череп Далай-ламы, изображения Дзу с печатью и построил храмы, установил в них серебряные статуи Будды Шакьямуни и Майтрейи. По мнению Зая-пандиты, его авторитет старшинства и мудрости во всех семи хошунах Халхи был настолько высок, что он возглавлял все государственные и религиозные дела трех аймаков Халха. После его смерти сыновья заказали статую четырехрукого Локешвары из 80 ланов золота, поместили в нее прах своего отца и поклонялись как святыне [Эрдэнэпэл, 2005, с. 232–233].

Цонкапа (r je tsong kha pa blo bzang grags pa, 1357–1419) — обычно называемый Джэ или Богдо Цзонхава, один из величайших деятелей буддизма, осуществил важную реформу институтов буддизма в Тибете, возродил строгость дисциплины и университетский характер образования в монастырях, укрепил позиции классической философии, основал традицию школы гелуг. Родился в местности Цзонка, в Амдо, по свидетельству некоторых авторов, его отец был монголом. Реализовал сущность Манджушри, поэтому изображается обычно с атрибутами божества мудрости — мечом и сутрой. Написал фундаментальный труд «Ламрим ченмо». Основал некоторые важнейшие традиции тибето-монгольского буддизма. В частности, в 1409 г. учредил великий молитвенный фестиваль Монлам (sMonlam chen-mo) в храме Джокханг (Jo-khang) в Лхасе. Он украсил золотой короной статую Шакьямуни, показывая, что теперь это статуя самбхогакайи, а не только нирманакайи. Формы будд самбхогакайи живут до тех пор, пока все существа не освободятся от сансары, тогда как формы нирманакайи живут лишь короткое время. Это было одним из великих деяний.

Цултим Гьева (тиб. *tsul trim gyewa*) — ученик Атиши, внес большой вклад в распространение культа Тары в Тибете в XI в.

Цяньлун/ Хунли (1711–1799) — маньчжурский император империи Цин. Правил почти 60 лет (1736–1796) и следовал примеру своего деда Сюанье / Канси, покровительствовал наукам, искусствам и книгоиздательству. При нем были изданы монгольский Данжур 1742–1749 гг., многие важные буддийские словари «Источник мудрецов» (тиб. *Dag yig mkhas pa'i 'byung-gnas*, 1741–1742) и др., его время стало своего рода эпохой барокко в буддийском искусстве, особенно заметно развитие станковой живописи.

Чжанджа-хутухта I, Агван Лобсан Чойдан (тиб. *ngag dbang blo bzang chos ldan;* монг. *Жанжа / Зангиа хутагт Агван Лувсан Чойдан*, 1642–1714). Линия воплощений пекинских лам Чжаджа-хутухт, восходящая к индийскому архату Чунде, включает создателя монгольской квадратной письмености Пагба-ламу (1235–1280). Они также считаются земным воплощением божества Чакра-Самвары. Агван Лобсан Чойдан первый переработал, дополнил и адаптировал Ваджравали для удобства практиков. Написал «Руководство, облегчающее использование Ниспанайогавали и Ваджравали в ритуалах на разных этапах практики» (тиб. *rdzogs 'phreng dang rdor 'phreng gnyis ki cho ga phyag len gyi rim pa lag tu blangs bde bar dgod pa*), дал детальное объяснение 45 мандал Ваджравали. Сочинение было включено в Данжур пекинского издания (no. 6236).

Чжанчжа-хутухта II, Ролби Дорчжэ (тиб. *rol ba'i rdo rje;* монг. *Жанжа-хутагт Ролбидорж*, 1717–1786) возглавлял комиссию по созданию терминологического тибето-монгольского словаря «Источник мудрецов», охва-

тившего пять великих и пять малых наук, по изданию монгольского Ганджура и Данджура в Пекине. Совместно с Ачжа-гэгэном (a kya sprul sku blo bzang bstan pa'i rgyal mtshan, 1708–1768, воплощением отца Цонкапы, издал иконографический канон, известный как «Триста бурханов», в котором канонизированы представители традиции Гелук и продолжены традиции наиболее почитаемых учителей Индии и Тибета. Ролби Дорже, будучи признан земным воплощением божества Самвары, вносит реформу в иконометрию Самвары, удлиненный модуль божества — 12,5 пальцев.

Шесть сокровищ (букв. украшений) Индии — шесть монахов, индийских ученых, особо почитаемые буддистами Махаяны и Ваджраяны. Внесли большой философский, творческий вклад в развитие идей махаяны и обоснование буддистской философии в Тибете. Это три основателя: Нагарджуна (I–II вв. н.э.), основатель мадхьямики, чьи работы о пустоте заложили основы Махаяны; Асанга (III–IV вв.), учитель третьего поворота колеса Dharma и основатель йогачары, давший обширные учения о пути и практике бодхисатвы; Дигнага (V–VI вв.), известный логик буддизма; и три выдающихся комментатора: Арьядева (IV в.), Васубандху (IV–V вв.), знаменитый логик Дхармакирти (VII в.).

Юнлэ/ Чжу Ди (1360–1424, правил 1402–1424) — третий император династии Мин в Китае. Согласно монгольским источникам, является сыном последнего императора Юань Тогон-Тэмура, его мать была пленена и взята в жены минским императором.

Юнчжен/ Иньчжэн — император маньчжурской династии Цин в Китае (годы жизни 1678–1735, правления — 1722–1735), сменил на троне своего отца, Канси, расширил и углубил маньчжурское влияние в тибетских и монгольских регионах, вел затяжные войны с ойрат-джунгарскими войсками.

КАНОНИЗИРОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

Амитаюс-дхьяна сутра — Сутра созерцания Амитаюса. Культ Амитаюса / Амитабхи особенно развит в дальневосточном буддизме, например, в Китае и Японии занимает одно из общепринятых культовых практик.

Аштасахасрика, пантеон (санскр. *Aśṭasāhasrikā*, тиб. *brgyad ston pa rgya rtsa*, монг. *Жадонбын джаца, пантеон Стотысячной*) – канонизированный свод буддийских образов, иллюстрирующих «Сто тысяч дхарани», собрание текстов Праджняпарамиты Кангьюра. Опубликован индийским книгоиздателем Л. Чандрой с знаменитой серии «Шата питака». См. [BIT, 1986].

Бхадракальпика сутра (санскр. *Bhadrakalpikasūtra;* тиб. *'phags pa bskal pa bzang po pa*) — Сутра о благой кальпе или эоне, в течение которого появится 1000 будд. Описываются предыдущие четверо будд: Кракучанда, Канакамуни, Кашьяпа и Шакьямуни, раскрываются атрибуты тысячи Будд, которым предстоит прийти в будущем: обстоятельства рождения, особые качества, их ученик, продолжительность их жизни и т.д.

Ваджрапанджара тантра (санскр. *arya dakini vajra panjara maha tantra radja kalpa nama;* тиб. *'Phags pa mkha' 'gro ma rdo rje gur zhes bya ba'i rgyud kyi rgyal po chen po'i brtag pa*) — текст, передача которой была осуществлена дакини Ваджрапанджарой. Входит в состав Кангьюра. [Toh. 419, rgyud 'bum nga, 30a–65b. P11, ka].

Ваджравали — труд индийского мастера Абхаякарагупты (1064–1125?), представляет собой трилогию из Vajrāvalī (детальное описание строения мандал), Niṣpannayogāvalī (описание всех божеств на 26 мандалах Ваджравали) и 3-х мандалов Jyotirmañjari (описание всех ритуалов с мандалами). В настоящее время Ваджравали включает в себя 45 мандал. Тибетские наиболее ранние тангка Ваджравали изготовлялись в начале XV в. в сакьяском монастыре Ngor, в тибетской провинции Уй-Цанг. Их особенность состояла в компоновке по четыре мандалы на одной тангка.

Калачакра тантра (санскр. *Kalacakra tantra;* тиб. *Dus 'khor rtsa rgyud;* монг. *Čoγtu čaγ-un kürdün neretü dandiras-ün qaγan*) — «Тантра колеса времени», датируется XI в. (переведена с санскрита на тибетский язык в 1027 г.), считается вершиной тантрического учения Ваджраяны. Согласно буддийской традиции, Будда Шакьямуни изложил учение Калачакры царю Шамбалы Сучандре, который записал ее на санскрите в 12 тысяч строф. Является системным изложением космологии, астрономии, астрологии и теории календаря, отражает целостность макромира, микромира и психофизики в понимании пространства, времени и человека в Ваджраяне. Посвящение в Калачакра тантру имеет важный смысл для каждого буддиста, но занимает особое место в традиции гелукпа. В Монголии и Тибете считается, что для спасения буддисту нужно получить посвящение в Калачакру хотя бы раз в жизни. Иконография Калачакры отличается самым высоким модулем — дашатала в 12,5 ангула, а мера мужского и женского тел равны.

Манджушри нама самгити (Mañjuśrī nāma samgīti, IV–V cen.) — основной текст культа Маджушри в Ваджраяне, содержит многочисленные имена и эпитеты бодхисаттвы, пояснения заслуг, обретаемых от рецитации сутры. Согласно традиции, Дзанабазар в детстве, едва начав разговаривать, стал рецитировать сутры по памяти предыдущих рождений, одной из первых была «Манчжушри нама самгити».

Монгольский Ганджур/ Кангьюр — Первое полное издание монгольской версии Ганджура было осуществлено при Лигдэн-хане Чахарском в 1629 г. редакционной комиссией из 35 человек во главе с Гунга Одзером в 113 томах. В 1718–1720 гг. в Пекине под патронажем императора Канси осуществлена новая редакция и издание монгольского Ганджура ксилографическим способом. Это издание было проиллюстрировано 756-ю миниатюрными образами божеств, каждое изображение подписано именами божеств на монгольском и маньчжурском языках. Локеш Чандра в серии «Шата питака» издал пантеон монгольского Ганжура в 510 образов без повторяющихся икон. В 2002 г. во Внутренней Монголии были изданы цветные иллюстрации этого издания.

Монгольский Данджур/ Тенгьюр — впервые издан ксилографическим способом в Пекине в 1742–1749 гг. Трактаты по искусствам — Читралакшана, Пратималакшана и др. вошли в 211-й том, переводчиками на монгольский язык были ученые из разных регионов и родовых подразделений, такие как уратский гууши Гунгаа-Дондов, чахарский лама Жамьян-Дашпил, узмечинский гууши Лувсан-Данзан и др. Некоторые из этих трактатов изданы в 2001 г. на современном монгольском языке Л. Батчулууном, Л. Тэрбишем и Д. Амарбаясхаланом

Падма гатан (тиб. *padma bka' thang, Skt: rudraksa vyakarana*) — агиография и наставления гуру Падмасамбхавы. В тексте содержится много легенд о чудесах, проявленных мастером, а также перечисляются миры, в которых он рождался ранее, история появления Падмасамбхавы в нашем мире в облике пяти чудесных мальчиков с телами пяти разных цветов.

Нартан гьяца — пантеон буддийских божеств, изданный в монастыре Нартан, вошел в «Пятьсот бурханов» Панчен-ламы VII. Pantheon of «Nartang Gyatsa» (тиб. *snar thang brgya rtsa*) [BIT, 1986].

Пратималакшана (тиб. *sangs rgyas sku gzugs brnyan gyi mtshan nyid mtho bcu pa shing nyagrodha ltar chu zheng gab ba;* монг. *Дурс хөргийн хэмжээний билиг чанар хэмээгдэх*) — трактат, включенный в состав Тенгьюра. Текст датируется примерно X в. н.э. Много внимания уделено пропорциям изображений (наватала, или 9 частей). Также определяются и формы, например, волосы и прически божеств, их атрибуты, украшения, жемчужные гирлянды, пояса, браслеты, нарукавники, серьги и хорошо подобранные драпировки. Даны пояснения, что изображения Будды следует делать подобным дереву ньягродха, т.е. с гармоничным и соразмерным телом высотой в 10 ладоней (дашатала), модуль 12,5 пальцев (лакшан).

Пятьсот бурханов — компиляция нескольких сводов: Ринлхан, Нартан гьяца и Дортренг были изданы ксилографическим способом в Пекине в начале XIX в. и раскрашены по заказу цинского двора. Экземпляр,

хранящийся в Цюрихе, издан с описанием и научным аппаратом в 2002 г.

Ринлхан (тиб. *rin 'byung brgya rtsa*, полное название: yi dam rgya mtsho'i sgrub thabs rin chen 'byung gnas kyi lhan thabs rin 'byung don gsal) — свод пантеона божеств, изданный Панчен-ламой VII (1781–1852), занимает 2 тома его сумбума по 519 и 470 листов, его сокращенный вариант стал известен под названием «Пятьсот бурханов». Свод является дополненным вариантом пантеона Таранатхи «Ринжунг гьяца».

Ринжунг гьяца (тиб. *rin 'byung brgya rtsa*, полное название: yi dam rgya mtsho'i sgrub thabs rin chen 'byung gnas) — огромный трактат в 483 листа, составленный Таранатхой, «Море садхан идамов, т.н. источник драгоценностей», сокращенное санскритское его название — «Садхана сахасра». Иконографический свод Таранатхи «Море садхан» имеет особое значение для культового искусства Ваджраяны, он создан на основе «Садхана самучайи», иконографического свода XII – начала XIII в. Позднее «Ринжунг гьяца» стал основой для трактата «Пятьсот бурханов» Панчен-ламы VII. Дзанабазар, несомненно, был знаком с этим произведением и своим творчеством воплощал образы, описанные Таранатхой, в скульптуре и живописи.

Садханамала (Sādhanamāla, до 1165) — самый ранний индийский источник по буддийской иконографии Ваджраяны. Фундаментальное исследование санскритского текста было сделано B. Bhattacaryya в 1958 г.

Самвара тантра (санскр. *sri cakrasaṃvara tantra;* тиб. *dpal bde-mchog 'byung ba zhes bya ba'i rgyud kyi rgyal po chen po*). Главный идам тантры — гневное божество Самвара со своей праджней, красной дакиней Ваджраварахи. Иконометрия Самварарудайи — десять пядей (дашатала) с модулем 12 пальцев. Обителью божества Самвары считается священная гора Кайлас, а также горный культовый комплекс Алханай в Забайкалье РФ, где присутствуют пять его дакинь и гуру Падмасамбхава.

Сваямбху пурана — текст, излагающий буддийскую историю долины Катманду, Непал. Текст имел важное значение для развититя культа Манчжушри.

Триста бурханов (тиб. *tshogs zhing gi sku brgyan sum brgya'i grangs tshang ba*) — Прибежища трехсот образов или Пантеон Чжанджа-хутухты Ролби Дорже (1717–1786) представляет собой канонизацию преемственной традиции буддийского учения по линии гелук, так как главным божеством Цогшина является Богдо Цзонхава. В сборнике представлены главные для школы гелукпа учителя от Будды Шакьямуни, шесть украшений Индии — выдающиеся буддийские философы, махасиддхи, некоторые первые тибетские йогины, тибетские ламы, представляющие традицию гелук, в том числе сам пекинский Чжанджа-хутухта Ролби Дорже, а также божества, практика которых принята в гелукпа. Впервые был издан с рисунками, выполненными ламами-монголами в монастыре Юнхэгун в Пекине. Европейским ученым стал известен с ксилографического издания бурятского Агинского дацана.

Читралакшана (санскр. *citralakṣaṇa*) — «Свойства живописи», трактат, написанный на санскрите не позднее VII в., известен только в тибетском переводе «Римои цаннид» (тиб. *ri mo'i mtshan nyid*). На монгольском языке называется «Зургийн билэг чанар оршвой», включен в состав Тенгьюра (211-й том в пекинском издании, в нартанском издании том go). Это подробное изложение правил изображения с использованием модульной (ангула, тала) системы пропорций. Конституция тела идеального правителя, чакравартина составляет 9 ладоней (наватала) при модуле 108 ангула. Идеальным считается тело 16-летнего юноши, на котором не выступают мускулы, кости незаметны, икры на ногах сглажены. Излагаются правила изображения богов индуистского пантеона, святых отшельников разных рангов, людей и др. существ. Будды не упоминаются.

Шильпа пракаша (санскр. *silpa prakāśa* — букв. шильпа — ремесленник, мастер, пракаша — ясность, свет, откровение, пояснение). Средневековый индийский трактат по строительству храмов и созданию скульптуры. Автор — Рамачандра Махапатра Каула Баттаркара, написан в Ориссе (восточная область Индии) в XI–XII вв. Формулирует основные принципы моделирования культовых архитектурных и скульптурных соору-

жений на основе янтр. Янтра в графическом виде представляет общую для индийской традиции теорию эволюции Вселенной из единого центра (Брахман), в котором все сущее находится в слитом виде (бинду), пока некий импульс не дает начало процессу творения. Идеальная антропоморфная фигура с разведенными в стороны прямыми руками равна в высоту своей ширине. Вписанная в квадрат, она делит его на четыре части, что соответствует структуре мандалы — другой модели Вселенной. Фигуративное изображение божества, так же как храм, святилище, является проекцией Вселенной, совмещая таким образом в себе микро- и макрокосм. [Silpa Prakasa Of Ramachandra Mahapatra Kaula Battarkara Ed. Alice Boner Sadasiv Rath Sarma IGNCA].

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БХОМ (монг. Богд-ханы ордон музей) — Музей-дворец Богдо-хана, г. Улан-Батор, Монголия

ЗДУМ (монг. Занабазарын нэрэмжит дүрслэх урлагийн музей) — Музей изобразительного искусства им. Г. Дзанабазара, г. Улан-Батор. Монголия

ИВ РАН — Институт востоковедения Российской академии наук

ИИА АНМ — Институт истории и археологии Академии наук Монголии

НМРА — Национальный музей им. А.В. Анохина, Республики Алтай, г. Горноалтайск

НМРБ — Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ.

НМРТ — Национальный музей им. Алдан Маадыр Республики Тыва. г. Кызыл

ЧЛСМ (монг. Чойжин ламын сүм музей) — Музей-храм Чойжин-ламы, г. Улан-Батор, Монголия

ЭЗМ (монг. Эрдэнэ-зуу музей) — Музей монастыря Эрдэнэ-дзу

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ НА ТИБЕТСКОМ ЯЗЫКЕ

Bai-ro'i rnam thar 'dra 'bag chen mo, 1995 by Si-khron mi rigs dpe skrun khaṅ in [Ch'eng-tu]. (Rje-btsun thams cad mkhyen pa Bai-ro-tsa-na'i rnam thar 'dra 'bag chen mo, Bai-ro'i 'dra 'bag, Bairuozana zhuan — 332 pp). (In Tibetan)

AP — The Aśṭasāhasrikā Pantheon published by Lokesh Candra, Śata Pitaca series. Ditto in: BIT, 1986.

BIT — Buddhist Iconography. Compact edition by Lokesh Chandra // Indo-Asian Literature. V. 342. New Delhi, 1994.

Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu: ein Beitrag zur Iconographie des Lamaismus. Eugen Pander, Albert Grünwedelянв. Berlin, W. Spemann, 1890. 116 s.

Gangs can mi sna — don rdor and bstan 'dzin chos grags, gangs ljongs lo rgyus thog gig rags can mi sna, bod ljong mi dmangs dpe skrun khang = Знаменитые люди Страны снегов. Биографии тибетских авторов. Lhasa, 1993. (На тибет. яз.).

Hackett, Paul G. A catalogue of the Comparative Kangyur (Bka' 'gyur dpe bsdur ma). New York, The American Istitute of Buddhist Studies, Colambia University Center for Buddhist Studies and Tibet House US, 2012.

Gzer mig — 'Dus prin po che'i rgyund gzer mig, Delhi, 1965.

Indo-Asian Literatures. Vol. 30. Materials for a History of Tibetan Literature. Part 3. SPS. sgrub thabs kun dtus 'byung dbyangs mkhyen brtse'i dbang po kun dga' bstan pa'i rgyal mtshan // — New Delhi, 1963.

Jigs med gling pa — gtam tschogs theg pa'i rgya mtsho las sku gsungs thugs rten rnams kyi rgyu ngos 'dzin bya tshul gsal bar bshad pa'i tshul // gsungs 'bum po ti NGA.

NG — (snar thang brgya rtsa) published by Lokesh Candra in Śata Pitaca series. Pantheon of "Nartang Gyatsa" See BIT, 1986.

Padma kar po (1526–1592). khams sprul don brgyud nyi ma (ed.). li ma brtag pa'i rab byed smra 'dod pa'i kha rgyan. 1970. — Texts on the Design and Creation of Buddhist Icons (Paintings, Statues, Stupas and Medales). Palampur.

paN+Di ta 'bar ba'i gtso bo'i rtogs pa brjod pa'i yal 'dab sogs // санскр.: dza ta ka ma'a la su gi'i ti ka tha; тиб. skyes pa'i rabs kyi phreng ba legs brjod pa'i gtam // xyl. 366 ff. «Джатака мала сугитикатха». Rje btsun sgrol ma'i chos skor po ti rnam gnyis kyi dkar chag bzhugs so = Дхармачакра учения о досточтимой Таре. Библиография в 2-х т. (Sata Pitaka Series. Vol. 30). New Delhi, 1967. P. 727–728.

Rje btsun ta' ra na' tha'I bka' 'bum. sgrol ma'i rgyud kyi 'byung khungs gsal bar byed pa'i gser 'phreng (Po ti NA, sde rge) = Камбум (собрание изречений) досточтимого Таранатхи. Том 8. Ксилографическое издание монастыря Дэргэ.

Sa skya'i btsun po blo bzang 'phrin las kyi zab ba dang rga che ba'i dam ba'i chos kyi thob yig gsal ba'i me long. Be jin par. Po ti: Ka, Kha, Ga, Nga.

sog po mkhas pa rnams kyi bod skad du brtsams pa'i gsung 'bum dkar chag — Монголын эрдэмт лам нарын товд хэлээр туурвисан зохиол бүтээлийн ном зүй. Po ti KA. Ed. by Sch. Choimaa. Ulaanbaatar, 2013.

Yi dam rgya mtsho'i sgrub thabs Rin chen 'byung gnas or just Rin 'byung for short

Tāranātha. Gsang ba'i rnam thar. In Rje btsun tA ra nA tha'i Gsung 'bum, 'Dzam thang, 1, 708.

Zaya-pandita — blo bzang bstan pa'i rgyal mtshan dpal bzang po'i khrungs rabs bco lnga'i rnam thar // sa skya'i btsun po blo bzang 'phrin las kyi za bdang rgya che ba'i chos kyi gsan yig gsal pa'i me long // po ti NGA, Beijin bar, f. 75a-r.

An inventory of icons and statuettes in the Gandan Tegcinling and in the stupas on the North of the temple. In: Rinchen B. Four Mongolian historical records of prof. Dr. Rinchen (Satapitaka series. Vol. 11). New-Delhi, 1959. P. 9–59. Galdan.

Erdeni-yin erike kemeku teuke bolai — Monumenta historica. T. 3. Fasc. 1. Улаанбаатар, 1960. 179 pp. (История, именуемая «Драгоценные четки».

Gombojab S. Mongγolcud-un tőbed kele ber jokyaγsan jokiyal-un juil. Studia mongolica. V. 2. fasc. 1 // Олон улсын монгол хэл бичгийн эрдэмтэтдийн анхдугаар их хурал. УБ., 1960. (Сочинения, написанные монгольскими авторами на тибетском языке).

Khürelbaatar, L. Ogtorguin tsagaan gardi, Mongol Uls. Shinjlekh Ukhaany Akademiin Khel Zokhiolyn Khüürelen, Ulaanbaatar, 1996. (Небесная белая гаруда).

Lubsang, Urantuya. Tôbed nom-iyar geiygsen mongγol erdemted // Mongγol soyol-un cubural bicig. Ober mongγol-un arad-un keblel-űn qoriya, 1998. (Монгольские ученые, писавшие на тибетском языке).

MGK — Monggol Ganjur-daki burqan-u bűrin iji kűrűg jiruγ. Über monggol-un keblel-űn γajar, 2002. (Изображения божеств в Монгольском Ганжуре).

namtar 1 — öndör gegen-ü namtar orusibai 1. — Рукопись из коллекции А. Алтангэрэла, Монголия. 63 лл. (Жизнеописание Ундур-гэгэна).

namtar 2 — öndör gegen-u namtar 2. — Рукопись из коллекции Б. Амгалана, Монголия. 77 лл. (Жизнеописание Ундур-гэгэна).

namtar 3 — öndör gegen-u namtar 3 — Ондор Гэгээний намтар оршвой. Д. Дашбадрах орчуулсан. Улаанбаатар, 1995. 47 х. (Жизнеописание Ундур-гэгэна).

Nyammyagmar B. Хэл зохиолын хурээлэнгийн монгол бичмэл дармал номын бурттэл. Corpus scriptum mongolorum. Ed. by R. Otgonbaatar. Instituti linguae et litterarum. Academiae scientarum publicae mongolici. Tom XXVIII. Fasc 1. Улаанбаатар, 2012. 308 с. (Список ксилографов в Институте языка и литературы).

Oljei. Mongγolcud-un tobed-iyer tuγurbiγsan uran jokiyal-un sudulul. Űndűsten-ű keblel-űn qoriy-a, Kükehoto, 1996. (Исследование монгольской художественной литературы на тибетском языке)

Sagang secen. Erdeni-yn tobci. Monumenta Historica. — (Саган-Сэцэн. Драгоценный свод). V. 1. Ulaanbaatar, 1960. 347 pp.

Ulzii Zh. Mongolyn dursgalt uran barilgyn tuukhees. Ulaanbaatar, «Soyombo» KHG. 1992– From the history of Mongolian architecture.

Алтангэрэл Ч. Монгол зохиолчидын төвдөөр бичсэн бутээл. 1–2 боть. Улаанбаатар, 1967-1968. (Сочинения на тибетском языке монгольских авторов).

Баатарсурэн Ч. Морин соёлын тоног хэрэгсэл. Улаанбаатар, 2016. (Материальная культура лошади).

Батчулуун Л. Монгол дархны урлаг. Боть 1, 2. Улаанбаатар, 2009. (Искусство кузнечного дела в Монголии).

Батчулуун Л. Монгол эсгий ширмэлийн урлаг. Улаанбаатар, 1999. (Искусство стежки войлока у монголов)

Батчулуун Л. Эсгийн урлаг, тэмдгийн тогтолцоо. Улаанбаатар, 2003. (Искусство войлочных ковров: определение символики).

Баяр Д. Монголчуудын чулуун хөрөг (XIII–XIV зуун). Улаанбаатар, 1995. 65 х. (Монгольские каменные изваяния)

Баяр Д. Монголын төв нутаг дахь турэг хун чулуу. Улаанбаатар, 1997. 148 х. (Тюркские каменные изваяния в Центральной Монголии).

Бира Ш. Зая бандид Лувсанпрэнлэйн зохиосон Живзундамба Лувсанданбижалцанбалсанбогийн ердийн товч намтар. С. 113–116. // Монголын туух, соёл, туух бичлэгийн судалгаа. V. III. Токио, 1994. 439 х. (Обыденное жизнеописание Джебзундамба Лувсан Дамби Гьялцен Балсамбо, написанное Зая-пандитой Лувсан Принлаем // Исследования письменных источников по истории, культуре и Монголии).

Бурнээ Д. Майдар бурханы илт өгуулэх нэрийн тухай // Майдарын эрин: нийгмийн хогжлийн чиг хандлага. Улаанбаатар, Зуун-Хурээ, 2017. Т. X, с.183–188. (Об эпитетах Будды Майтрейи).

БХОМ — Богд хааны ордон музей узмерийн дээжис. Masterpieces of Bogd Khaan Palace Museum. Ulaanbaatar: Anjai Corporation, 2011. 294 p. (in Mong. & Eng.).

Бямбажав М., Монхцэцэг Ж. Дундговь аймгийн музейн сан хомрогоос. From the exibits of Dundgobi aimag museum Улаанбаатар, 2016.

Газрын шинжийн монгол судар. Тувэд хэлнээс монгол, англи хэлнээ орчуулсан Б. Няммягмар. Улаанбаатар, 2012. С.17. — 116 х. (Монгольская сутра об исследовании ландшафтов. Перевод с тибетского на монгольский и английский языки Б. Няммагмара).

Дагважанцан. Тийн удирдагч Живзундамба их эрдэнийн намтар магтаалын уг сайн хувьтны сусгийг сэргээгч оршвой. Тувэд хэлнээс орчуулан Ш. Сонинбаяр. Улаанбаатар, 1995.— 56 х. (Намтар, славословие Джебзундамба Ринпоче, питающее счастливых верующих).

Дамдинусурэн Д. Их хурээний нэрт урчууд. 3-дахь хэвлэл. Уланбаатар, 2012. (Знаменитые мастера Их-хурэ)

Дариймааа Г. Бурхач, уран зураач, Д. Дамдинсурэнгийн амьдрал, туурвил, судлал. УБ, 2012. (Жизнь, творчество и исследования иконописца Д. Дамдинсурэна).

Дарьгангын алдарт дархан М. Балдан-Осорын 100 жилийн ойд зориуулсан. Улаанбаатар, 2017. (К 100-летию знаменитого мастера Дариганги М. Балдан-Осора).

Дорж Д. Монголын хурэлийн уеийн хадны зураг. Улаанбаатар, 1963. (Петроглифы Монголии бронзового века).

Зава Дамдин Лувсандаян. Их Монгол оронд бурханы шашин дэлгэрсэн туух. «Алтан дэвтэр». Улаанбаатар, «Адмон принт», 2014. 292 х. (История распространения буддизма в Монголии).

Зая-пандита (м) — Зая бандит Лувсанпринлэй. Живзундамба Лувсанчойжижалцан-богийн ердийн товч намтар. Бэлдэгч Ш. Бира. Улаанбаатар, 1995. 47 х. (Обыденное жизнеописание Джебзун-Дамба-хутухты).

Ибшароглу М.И. Монгол уран зураг. Улаанбаатар, 2016. (Монгольская живопись)

Их Майдар төсөл. Улаанбаатар, 2015. (Проект Великий Майтрейя).

МБШАТ — Монголын бурханы шашны аман туух. Орхигдсон туухийг сэргээх нь. П. Лхам, П. Ероолт бэлтгэв. Улаанбаатар, «Адмон», 2012. 86 с. (Устные сказания о монгольском буддизме. Реконструкция забытых историй).

ММШУД — Монгол музейн шилдэг узмэрийн дээж Улаанбаатар: [б. и.], 2014. vol. I–III. (На монг. яз.). Vol. 1. — 398 х.; Vol. II — 398 х.; Vol. III. — 408 х. (Шедевры монгольских музеев).

МНДТСД — Монгол нутаг дахь туух соелын дурсгалууд. Сэдэвчилсэн лавлах. Улаанбаатар, 1999. (Историко-культурные памятники Монголии. Тематический справочник).

Монгол болон Байгал нуур орчмын сибирийн эртний соел. Олон улсын эрдэм шинжилгээний III хурлын илтгэлийн эмхтгэл. Тэргуун дэвтэр. Улаанбаатар, 2012.

МУББСО — Монгол ундэстний биет бус соёлын өв. Эрх. Н.Уртнасан. Улаанбаатар, 2010. (Нематериальное культурное наследие монголов).

МУУБ — Монгол урлагийн унэт бутэлууд. Улаанбаатар, 2005. (Сокровища монгольского искусства).

Мэргэн бандида Намжилдорж Чагдорж. Жавзандамбын цадиг. Хутагт Богд Гэгээн Жавзандамба даранатын намтар оршив. Кирилл усэг буулгасан: П. Ням-Очир. Улаанбаатар: «Соембо принт», 2015 (Жизнеописание Богдо-гэгэна Джебзундамба Таранатхи. Перевод на совр. монг. язык П. Нам-Очира).

Мөнх-Эрдэнэ Ц. Хурээ Майдарын товч туух // Майдарын эрин: нийгмийн хогжлийн чиг хандлага. Улаанбаатар: Зуун-Хурээ, 2017. Х. 173–180. (Красткая история культа Майтрейи в Их-хурээ).

Нарантуяа Ц., Шур Б. Нуудэлч монголын сод бутээлудийн дэжээс. Содномын Гансухийн хувийн цуглуулгаас. Masterpieces of Nomadic Mongilia/ Collection of Gansukh Sodnom. Улаанбаатар, 2010.

Очирдар нандин шүтээн. (Ваджрадхара — сокровенная святыня).Режим доступа: http://www.budda.mn/news/1455.html (дата обращения: 10.01.2020).

Өвгөн Жамбалын яриа. Ц. Дамдинсурэн тэмдэглэв. Улаанбаатар, 1959 г.

Өлзий Ж. Монголын дурсгалт уран барилгын туухээс. Улаанбаатар, «Соёмбо» ХГ, 1992. (Из истории монгольской архитектуры).

Өндөр Гэгээний урласан бурхад олджээ (=Найдены будды, выполненные Ундур Гэгэном.

Режим доступа: http://www.budda.mn/news/1907.html (дата обращения: 18.03.2020).

Пурэвбат, Бурханч лам. Их Монголын урхан шашны урлах ухааны үндсэн мэдэгдэхүүн. Тэргүүн ба дэд боть. Улаанбаатар: MIBA, 2012 — Purevbat G. Interpretation of Element and Symbols in Mongolian Buddhist Art. Vol. 1–2. Ulaanbaatar: MIBA, 2012.

Пурэвбат, Бурханч лам. Их Монголын сувурга: онол хихээд бүтээх ёс. (Theory and Practice behind the Supas of Greater Mongolia). Улаанбаатар, 2005. 566 pp.

Пэрлээ Х. Монголын нүүдэлчдийн металлурги боловсруулалтын асуудалд // Studia Archeologica, 1982: Tomus IX, pp. 255–293. (К вопросу о металлургическом производстве у монгольских кочевников).

Пэрлээ Х. Халхын шинэ олдсон цааз-эрхэмжийн дурсгалт бичиг. Монгол ба Төв Азийн орнудын соёлын түүхэнд холбогдох хоёр ховор сурвалж бичиг. Monumenta historica. T.VI. fasc.1. Улаанбаатар, 1974. С. 119–120. (Вновь обнаруженные письменные памятники о правев Халхе. Два редких источника по истории и культуре Монголии и стран Центральной Азии).

Пэрлээ Х.Д. Монгол тумний гарлыг тамгаар хайж судлах нь / Түүх-угсаатны туршиц судалгаа. Уаанбаатар, 1976. 243 х. (Об этногенезе монголов через исследование тамг).

Пэрлээ Х.Д. Хар хятаны хаант улсын түүхийн асуудалд // Бүтээлийн чуулган. Улаанбаатар, 2016. С. 103–120. (К вопросу изучения)

Сумъяа Д. Монгол Ногоон Дара эхийн тууж. Улаанбаатар, 2011. (Повесть о монгольской Зеленой Таре).

Сухбаатар Д. Дэл уулын хадны зураг. 2 дахь хэвлэл. Улаанбаатар, 2016. (Петроглифы горы Дэл)

Сыртыпова С.Х. Буддын шашны дурслэх урлагийн хөгжилд Өндөр гэгээн Занабазарын оруулсан хувь нэмэр // Өндөр гэгээн Занабазар. Амьдрал, өв. Улаанбаатар, 2015. 456 х, с. 311–330. (Вклад Дзанабадзара в развитие буддийского изобразительного искусства. В книге: Ундур-гэгэн Дзанабадзар. Жизнь, наследие).

Сыртыпова С.Х. Өндөр Гэгээн Занабазырын загвар хийц. Zanabazar's style in Buddhist art. Улаанбаатар: Адмон принт, 2019. 376 с. (на монг. и англ.языках).

Тумурхуяг Ж. Хээ угалз бүтээх аргууд. Улаанбаатар, 2015. — Методы создания монгольского орнамента.

Тэргүүнбаяр С. Төв Азийн хадны зургаас эртний нүүдэлдчидийн тэрэгний загвар, бүтцийн хувьслыг шинжлэх нь // Монголын болон Байгал нуур орчмын Сибирийн эртний соёл. Олон улсын эрдэм шинжилгээний III хурлын илтгэлийн эмхтгэл. Тэргүүн дэвтэр. Улаанбаатар, 2012. С. 246–282.

Урлахуй уханы шастир (Эмх.) Батчулуун Л., Тэрбиш Л., Амарбасхалан Д. Данжур, 211-р боть. Улаанбаатар, 2001. (Шатра об искусствоведении).

Хасбазар Д. Б. Алтангэрэл. Торийн их дархан. Улаанбаатар, 2011. (Алтангэрэл. Великий государственный мастер).

Хатанбаатар Н., Найгал Ё. Эрдэнэ зуугийн түүх. Улаанбаатар, 2005. 208 х. (История Эрдэнэ-дзу).

Хосгүй унэт бүтээлүүд. Улаанбаатар, 2015 (Каталог выставки в Музее-храме Чойжин-ламы, посвященной 380-летию Ундур-гэгэна Дзанабазара).

Хубилай хаан ба тууниг залгамжлагчид. Улаанбаатар, 2016. (Хубилай-хан и его наследники).

Хуннугийн өв — Treasures of the Xiongnu. Ed. by G. Eregzen. Catalog published in commemoration of the 2220-th anniversary of Xiongnu Empire, Mongolia's first Great Empire. Ulaanbaatar, 2011.

Хурэлбаатар Л. Анхдугар Богд. Эрх. Дугарсурэн, ред. Тудэв. Улаанбаатар, 2001. 325 х. (Первый Богдо)

Хурэлбаатар Л. Огторгуйн цагаан гарди. Улаанбаатар, 1996. 208 х. (Небесная белая гаруда)

Цырендашиев Д. Сүүгэлэй дасан. Домог, түүхэ, баримтанууд (XIX-дэхи зуун жэл). Улаан-Үдэ, 2008. 330 н. (Цугольский дацан. На бур. яз.)

Цырендашиев Д. Сэмүүн саг. Улаан-Үдэ, 2012. 356 н. (Смутная эра. На бур.яз.)

Чултэмсурэн П. «Усан зуйлийн тав» хэмээх газрын учир // Ондор Гэгээн Занабазар: амьдрал, ов. Улаанбаатар, 2015. С. 398–405 (О свойствах местности под названием «Усан зуйлийн тав»).

Чултэмсурэн П. Монголын хууль гурав хоногт ба өртөө улааны алба // ШУА ХЗХ Аман зохиол судлал. Улаанбаатар, 2007. Х. 133–143.

(Монгольский закон в три дня или уртонная повинность)
Чулуун С. и др. 2017 — С. Чулуун, С. Өлзийбаяр, Б. Батсүрэн, Н. Хатанбаатар, Э. Уртнасан, Ч. Энхтуул, Г. Бямбарагчаа, М. Энхбаатар. Төв аймгийн Эрдэнэ сумын нутаг дах Сарьдагийн хийдэд ажилласан тайлан. Улаанбаатар, 2013–2017. Түүхийн хүрээлэнгийн Баримт мэдээллийн төв. (Отчеты Института истории и археологии АНМ о полевых работах по исследованию монастыря Сарьдагинй хийд в Эрдэнэ сомоне Центрального аймака 2013–2017 гг.).
Чулуун С. Номын их хурээг нээсэн нь — Сарьдагийн хийдийн судалгаа — Об обнаружении великого храма учения. (Исследование монастыря Сарьдагийн хийд. Улаанбаатар, 2015.
Энхдаваа Д. Монгол Дархчлал. Улаабаатар, 2010. (Монгольское ремесленное дело).
Эрдэнэ С. Занабазар. Монгол роман. Улаанбаатар: УХГ, 1989.
Эрдэнэ-зуу ба Өндөр гэгэний намтар орошивой. Улаанбаатар, 2010. (История Эрдэнэдзу и жизнеописание Ундур-гэгэна).
Эрдэнэ-Очир Н., Худяков Ю. С. Монголын эртний нуудэлчдийн зэр зэвсэг (нтө II мянган жил — нтө III зуун). Улаанбаатар, 2016. (Вооружение древних монгольских кочевников 2 тыс. до н.э. — III в. н.э.).
Өндөр Гэгээн Занабазар. Улаанбаатар, ЮНЕСКО-гийн Монголын ундэсинй комисс, Ичинноров С., Нямбуу Х., Дашбалдан Д., Улаанбаатар, 1995.
Өндөр Гэгээний сумбум. Орчуулсан Г. Мягмарсурэн., Улаанбаатар: Зуун хурээ, 2018. 262 х. (Собрание сочинений Ундур-гэгэна).

ИСТОЧНИКИ И ИССЛЕДОВАНИЯ НА ЕВРОПЕЙСКИХ ЯЗЫКАХ

Алсаткина А. Б. Декоративно-прикладное искусство предбайкальских бурят (ремесла и промыслы). Иркутск: Риэл, 2002.
Альфонсо Н. Г., Карлова Е. М., Кореняко В. А. Перевал. Гималайская мозаика: культурное разнообразие и единство. Каталог выставки // М.: ГМВ, 2013.
Андросов В. П. Нагарджуна и его учение. М.: Наука, 1990.
Андросов В. П. Основоположник Махаяны Нагарджуна и его труды. 2-е изд., испр. М.: Восточная литература, 2018.
Андросов В. П. Очерки изучения буддизма Древней Индии. М.: ИВ РАН; Наука; Восточная литература, 2019.
Андросов В. П. Учение Нагарджуны о Срединности. М.: Восточная литература; 2006.
Андросов В. П. Амитабха // Большая российская энциклопедия, 2005. Т. 1. С. 617. — Большая российская энциклопедия: [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов; 2004–2017.
Андросов В. П. Индо-тибетский буддизм. Энциклопедический словарь. М.: Ориенталия, 2011.
Антипова Е. А. Формирование и специфика воплощения буддийского художественного канона в скульптуре? автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Екатеринбург, 2010.
Арджа Лобсан Тубдэн. Жизнь Арджа-ринпоче и секрет золотой урны. Улан-Удэ: Буряад-Монгол Ном, 2018.
Аржан. Источник в долине царей. Археологические открытия в Туве // под общ. ред. М. Б. Пиотровского. СПб, 2004.
Арсентьева И. В. Буддийская агиографическая традиция в тибетской живописи тангка: автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. искусствоведения. СПб., 2012.
Бадмаев А. А. Ремесла агинских бурят (к проблеме этнокультурных контактов). Новосибирск, 1997.
Бадмажапов Ц.-Б. Буддийская живопись Бурятии. Улан-Удэ: Нютаг, 1995.
Бадмажапов Ц.-Б. Иконография Ваджраяны. М., 2003.
Балданмаксарова Е. Е. Развитие монгольской теории поэзии в контексте индо-тибетской поэтической традиции. Orientalistica. 2019; 2(3): с. 695–709. URL; https://doi.org/10.31696/2618-7043-2019-2-3-695-709.
Банаева В. А. Станевич В. М. Свинина М. В. Декоративно-прикладное искусство Северных (Предбайкальских) бурят XVIII–XX ве-

ков. Каталог, часть вторая (из собрания Иркутского Государственного областного краеведческого музея). Усть-Ордынский–Иркутск, 2002.

Баранников А.П. Забайкальские дацаны // Материалы по этнографии России. Т.3., 1923.

Бардалеева С.Б. Санжи-Цыбик Цыбиков (1877–1934) и его школа буддийской скульптуры в Янгажинском дацане // Санжи-Цыбик Цыбиков. Улан-Удэ, БТСР, 2006.

Баринова Е.Б. Ордосская культурная традиция в гунно-сарматское время. // URL: http://svitoc.ru/topic/2234-ordosskaya-kulturnaya-traditsiya.

Баринова Е.Б. Трансформация скифо-сибирской культурной традиции бронзового века (к вопросу о китайско-центральноазиатских культурных контактах) // Вестник РУДН. Серия: Всеобщая история, 2014.

Баркова Л.Л. Образ оленя в искусстве древнего Алтая (по материалам Больших Алтайских курганов). Материалы и исследования по археологии СССР. Л.: «Искусство», 1990.

Баторова Е.А. Бурятский орнамент XVIII–XX веков. Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2007.

Баторова Е.А. Вариации мотива «Солнце и луна» в орнаментальном искусстве бурят // Отражение символики традиционной культуры в искусстве народов Байкальского региона и Центральной Азии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2001.

Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство. Элиста, 1991.

Беспрозванных Е.Л. Тибето-китайские отношения в XVII–XVIII веках. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2005.

Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. М.: Ориенталия, 2011.

Бира Ш. «Кавьядарша» Дандина в Монголии. В: Яцковская К.Н. (ред.) Монгольская литература: очерки по истории XIII – I пол. XX в. М.: ИВ РАН, 1997. С. 152–161.

Бира Ш. Монгольская историческая тибетоязычная литература. Улаанбаатар, 1960.

Бира Ш. Монгольская историография XIII–XVII вв. М., 1978.

Бичурин И.Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Ч. 1. М–Л., 1950.

Бошин С.Н., Куманин В.И, Ковалева Л.А., Гусев В.А., Белихов А.Б. Металлы и сплавы для художественных изделий. Кострома, 1997.

Бреполь Э. Теория и практика ювелирного дела. Л., 1977.

Будон Ринчендуб. История буддизма (Индия и Тибет). Пер. с тиб. Е.Е. Обермиллера, пер. с англ. А.М. Донца. СПб.: Евразия, 1999.

Буентаев В.Б., Алсаткина А.Б., Михеева Т.В. Художественная обработка металла, его декоративное и утилитарное значение // Проблемы традиционной культуры народов Байкальского региона. Материалы Международной научно-практической конференции (2–3 июля 1999 г.). Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 1999.

Бурдье П. Социология социального пространства. СПб.: Алетейя, 2007.

Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н.П. Локман. М.: Алетейа, 1999.

Бурятская деревянная скульптура. / Альбом. Сост., авт. Соктоева И.И., Герасимова К.М. Улан-Удэ, 1987.

Бурятский орнамент в творчестве Лубсана Доржиева. Улан-Удэ: Нютаг, 1992.

Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. М., 1974.

Василевич Г.М., Левин М.Г. Типы оленеводства и их происхождение // Советская этнография, 1951, №1.

Васильев Л.С. Происхождение древней китайской цивилизации // «Вопросы истории», 1974. С. 8–12.

Вейнер П.П. О бронзе. «Аквилон»», Петроград, 1923.

Виннер В. Воспоминания о прадеде. URL: https://www.facebook.com/vera.winner.

Витте П.А. Переписка Витте П.А. с Майским И.М. URL: http://doc20vek.ru/taxonomy/term/498.

Владимирцов Б.Я. Об отношении монгольского языка к индоевропейским языкам // Работы по монгольскому языкознанию. М.: Вост. литература, серия КВО.

Войтов В.Е., Тихменёва-Позднеева Н.А. Алексей Матвеевич Позднеев и его восточная коллекция. М., 2003.

Волков В.В. Бронзовый и железный век Северной Монголии. Улан-Батор, 1967.

Волков В.В. Оленные камни Монголии. Улаанбаатар: Институт истории АНМ, 1981.

Галдан. Эрдэнийн эрих хэмээх туух дэвтэр. Monumenta Historica. Instituti Historicae Academiae Scientiarum Mongoli. Tomus IX. Fasc.1. Улаанбаатар–Улаан-Удэ, 2012. (История, именуемая «Драгоценные четки». Исследование и перевод на русский П.Б. Балдажапова и Ц. П. Ванчиковой).

Галибин В. А. Состав стекла как исторический источник. СПб., 2001.

Ганевская Э. В. Бронзовая скульптура Монголии в собрании ГМИНВ. С. 50–57./ В сб.: Искусство и культура Монголии Центральной Азии. Доклады и сообщения всесоюзной научной конференции. Часть I. М.: «Наука», 1983.

Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Т. Д. Пять семей будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. Из собрания ГМВ. М., 2004.

Гарри И. Р. (ред.) Буддизм в истории и культуре бурят. Улан-Удэ: ИМБТ СО РАН, 2014.

Герасимова К. М. К истории изобразительного искусства бурят // Записки Бурят-монгольского НИИ культуры. Улан-Удэ, 1956 г.

Герасимова К. М. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции. Амдо, XVIII в. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1971.

Герасимова К.М. Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. Новосибирск, 1989.

Герасимова К. М., Соктоева И. И. Искусство Бурятии XVIII–XIX веков. М., 1970.

Гирченко В. П. К истории бурят-монгол-хоринцев первой половины 19 в. Верхнеудинск, 1922.

Гирченко В. П. Материалы по истории хозяйства и родового управления добайкальских бурят во второй пол. 18 в. – в нач. 19 в.// Бурятиеведение. Верхнеудинск, 1926, № 2.

Гомбожав. Ганга-йин урусхал. История Золотого рода владыки Чингиса. Сочинение под названием «Течение Ганга». / Изд. текста, введ. и указ. Л. С. Пучковского. М., 1960.

Горелик М. В. Монголо-татарское вооружение второй половины XIV – начала XV вв. / Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. М.: Изд-во МГУ, 1983.

Горелик М. В. Ранний монгольский доспех (IX – первая половина XIV в.) // Археология, этнография и антропология Монголии. Новосибирск: Наука, 1987.

Горелик М. В. Армии монголо-татар X–XIV веков. Воинское искусство, снаряжение, оружие. М.: ООО «Восточный горизонт», 2002.

Горелик М. В. Монгольский костюм и оружие в XIII–XIV веках: традиции имперской культуры. Золотоордынское наследие // Материалы Международной научной конференции «Политическая и социально-экономическая история Золотой Орды (XIII–XV вв.)». 17 марта 2009 г. Сб. статей. Вып. 1. Казань: Изд. «Фэн» АН РТ, 2009.

Грач А. Д. Древние кочевники в центре Азии // М.: ГРВЛ, 1980.

Грицак Е. Н. Пекин и Великая китайская стена. / Памятники всемирного наследия. М.: «Вече», 2005.

Грубов В. И. Монголын гуурст ургамал таних бичиг. / Под ред. Ц. Жамсран, Н. Улзийхутаг. Улаанбаатар, 2008.

Грунин И. В. Коронованный и «украшенный» Будда в иконографии тхеравады: канонические истоки и символический смысл. Ориенталистика, 2019; 2(3): 539–590. URL: https://doi.org/10.31696/2618-7043-2019-2-3-539-590.

Грюнведель А. Обзор собрания предметов ламайского культа из коллекции князя Э.Э. Ухтомского. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1905.

Грязнов М. П. Первый Пазырыкский курган. Л., 1950.

Грязнов М. П. Саяно-алтайский олень (этюд на тему скифо-сибирского звериного стиля). // Проблемы археологии. II. Л., 1978. С. 222–232.

Грязнов М. П. Аржан. Царский курган раннескифского времени. Л., 1980.

Грязнов М. П., Маннай-оол М. Х. Третий год раскопок кургана Аржан в Туве. М., 1974.

Гумилев Л. Н. Старобурятская живопись. М., 1975.

Гумилтв Л. Н., Кузнецов Б. И. Бон (Древняя тибетская религия). Л., 1970. URL: https://www.mnogobook.ru/nauka_obrazovanie/istoriya/162941/fulltext.htm.

Да Мин. Законы Великой династии Мин со сводным комментарием и приложением постановлений (Да Мин люй цзи цзе фу ли). Ч. 1; перевод и иссл. Н. П. Свистуновой. М., 1977.

Давыдова А. В. Иволгинское городище. (К вопросу о гуннских поселениях в Забайкалье). // Советская археология. XXV. 1956. С. 261–300.

Дагданова Ж. Н. Бурятское народное декоративно-прикладное искусство в XIX – начале XXI вв.: диссертация… кандидата исторических наук: 07.00.07.М., 2006.

Дандамаев М. А. Иран при первых Ахеменидах. М., 1963.

Дандарон Б. Д. Перевод с бурятского: «Исторические записки хоринских бурят». 43 лл. М-I-743. Инв.№ 2505. Из фонда ЦВРК ИМБТ СО РАН.

Деменова В. Буддийская металлическая пластика как пространство пустоты: диссертация канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2007.

Джамбалдорджи. Хрустальное зерцало. Перевод Б. И. Короля, А. Д. Цендиной. В книге: История в трудах ученых лам. М: ТНИ КМК, 2005.

Триста бурханов — Джанжа Ролби Дорже. Древо собрания трехсот изображений. Ред. В. М. Монтлевич. СПб., 1997.

Дорж Д., Новгородова Э. А. Петроглифы Монголии. Улан-Батор, 1975.

Елихина Ю. И., Деменова В. В., Винокуров С. Е. Свой Восток. Буддийское искусство XIV–XX веков из музейных и частных собраний: научный каталог выставки в Екатеринбургском музее изобразительных искусств / Под общ. ред. З. Ю. Таюровой.Екатеринбург: ЕМИИ, 2018.

Елихина Ю. И. Буддийские дары дому Романовых (Из фондов Галереи драгоценностей Эрмитажа) // Ювелирное искусство и материальная культура. СПб., Изд-во Гос. Эрмитажа. 2006.

Елихина Ю. И. Культы основных бодхисаттв и их земных воплощений в истории и искусстве. СПб., 2010

Елихина Ю. И. Некоторые находки из монастыря Сарьдаг, хранящиеся в Государственном Эрмитаже // Теория и практика археологических исследований, 2019. Т. 27. № 3. С. 169–173. URL: http://journal.asu.ru/tpai/article/view.

Елихина Ю. И. Некоторые тангка из коллекции Ю. Н. Рериха, хранящиеся в Эрмитаже // Ю. Рерих. Тибетская живопись. Самара, 2000. С. 121–130.

Жамцарано Ц. Пайдзы у монголов в настоящее время // Зап. Вост. отд. Русс. Археол. общ-ва, т. XXII СПб., 1914. С. 155–159 + илл.

Жамцарано Ц., Турунов А. Обозрение памятников писанного права монгольских племен // Сборник трудов профессоров и преподавателей Государственного Иркутского университета. Иркутск, 1920.

Жамцарано Ц. Путевые дневники: 1903–1907 гг. / Сост. В. Ц. Лыксокова, Ц. П. Ванчикова, И. В. Кульганек. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2001.

Жамцарано Ц. Путевой дневник: 1908–1909 гг. / Подготовка к изданию, введение, комментарии В.Ц. Лыксокова. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2006.

Живопись Тибета [Текст] русская частная коллекция: Альбом-каталог / текст Е. Д. Огнева [и др.]; науч. ред. Н. В. Сазонова, И. И. Шептунова; фот. Е. И. Желтов. М.: ГМВ, 2005.

Жизни и освобождение принцессы Мандаравы, индийской супруги Гуру Падмасамбхавы / пер. с тиб. Ламы Чонам и Сангье Кхандро, пер. с англ. Игоря Калиберды — М.: Открытый мир, 2008.

Жэнь Лань Синь. Памятники пещерно-храмового ансамбля Дуньхуань в контексте буддийского искусства [Текст], специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / [Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. СПб., 2007.

Завитухина М. П. Древнее искусство на Енисее. Скифское время. Публикация одной коллекции. Л.: «Искусство», Ленинградское отделение, 1983.

Заключительный раздел в «Истории Тибета» пятого Далай-ламы (1617–1682) // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXIV годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). 1989, Часть 1. М.: Наука, 1991.

Зубков В. С. Скифо-сибирский звериный стиль // Энциклопедия Республики Хакасия. В 2-х т. Т. 2 / Гл. редактор В. А. Кузьмин. Красноярск: Поликор, 2007.

Иванов Д. «Куриозные вещи» из Кунсткамеры // Восточная коллекция. №3. М., 2011.

Иванов Д. В. Буддийские коллекции Кунсткамеры XVIII в. // URL: http://www.

kunstkamera.ru/lib/rubrikator/08/08_03/978-5-02-025593-7.
Иванов Д. В. Буддийские культовые предметы у монголоязычных народов в XVIII — первой половине XIX века в собрании МАЭ РАН: диссертация на соискание ученой степени к.и.н. СПб., 2009.
Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (По материалам XIX–XX вв.). Народы Севера и Дальнего Востока. М.—Л., 1963.
Из «Истории Тибета» Пятого Далай-ламы (пер. с тиб. Р.Н. Крапивиной). В книге: Буддизм в переводах, альманах. Вып. 1. М., 1992 г. С. 153–174.
Именохоев Н. В. Костяное изделие из могильника Баргай // Хунну: археология, происхождение культуры, этническая история. Улан-Удэ, 2011. С. 60–77.
Индуизм, джайнизм, сикхизм. Словарь, 1996.
Историко-культурный атлас Бурятии. ИПЦ «Дизайн. Картография», 2001. Historical and Cultural Atlas of Buryatia.
История Кукунора, называемая «Прекрасные ноты из песни Брахмы» [Текст] / Сочинение Сумба-Хамбо; Пер. с тибет., введ. [с. 3–47] и примеч. Б. Д. Дандарона; Науч.-исслед. ин-т яз., литературы и истории при Совете Министров Калм. АССР. М.,: Наука, 1972.
История Эрдэни-дзу. Факсимиле рукописи / Пер. с монг., введ., комм. и прил. А. Д. Цендиной. М.: «Восточная литература», 1999.
Казакевич В. А. Каменные изваяния Дариганги и поездка в Даригангу. М.–Л., 1933.
Кандинский В. Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов. СПб.: Азбука-классика, 2005.
Каталог 2015 — Хосгуй унэт бутээлууд. (Каталог выставки в Музее-храме Чойжин-ламы, посвященной 380-летию Ундэр-гэгэна Дзанабазара). Улаанбаатар, 2015.
Киселёв С. В. Древние города Монголии // Советская археология, 1957, № 2. С. 91–101.
Ковалев И. Г. Калмыцкий народный орнамент. Элиста, 1970.
Кожин М. П. К вопросу о происхождении Иньских колесниц // Сб. Музея антропологии и этнографии. Л., 1969. Т. XXV.
Кожин М. П. Об Иньских колесницах // Сб. Ранняя этническая история народов Восточной Азии. М., 1977. С. 284.
Козин С. А. Сокровенное сказание. Монгольская хроника 1240 г. под названием Mongrol-un niruča tobčiyan. Юань чао би ши. Монгольский обыденный изборник. Том I. Введение в изучение памятника, перевод, тексты, глоссарии / Отв. ред. А.П. Баранников. Предисловие Н.Н. Поппе. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1941.
Козлов П. К. Монголия и Амдо и мертвый город Хара-Хото. Экспедиция Русского географического общества в Нагорной Азии. 1907–1909 гг. М.: ОГИЗ, 1923.
Кореняко В. А. Коллекция монгольской народной скульптуры конца XIX — начала XX в. в Государственном музее искусства народов Востока. М., 1987.
Кореняко В. А. Декоративно-прикладное искусство тувинцев в собрании Государственного музея искусства народов Востока // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. Доклады и сообщения Всесоюзной научной конференции. Ч. 1. — М., 1983.
Кореняко В. А. Монгольская народная скульптура. М., 1990.
Кореняко В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. Гос. музей искусства народов Востока. М.: Восточная литература, 2002.
Кочешков Н. В. Народные истоки профессионального искусства монголов // Труды БИОН. Вып. 23.
Кочешков Н. В. Мастерство монгольских резчиков // Нева, 1966. № 10.
Кочешков Н. В. Художественная обработка металла у монголов // Материалы по истории и филологии Центральной Азии. Вып. 3. Улан-Удэ, 1968. С. 159–194.
Кочешков Н. В. Искусство резьбы по дереву в современной Монголии // Советская этнография. 1969. № 2.
Кочешков Н. В. Мастера монгольской культуры // Байкал, 1971. № 3.
Кочешков Н. В. Народное искусство монголов. М.: Восточная литература, 1973.
Кочешков Н. В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX — сер. XX вв. М., 1979.
Кравцова М. «История искусства Китая». М., СПб., Краснодар, 2004.
Крадин Н. Н., Кан Ин Ук. Современные исследования по археологии хунну в Евразии. URL: https://www.academia.edu/13562615.

Крамаровский М. Г. Сокровища Золотой Орды (каталог выставки). СПб., 2001.
Крамаровский М. Г. Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001.
Крамаровский М. Г. Монгольская филигрань и поясные наборы XIV–XV вв. Новые материалы // Четки. Литературно-философский журнал. №3 (13). М., 2011. С.132–158.
Крамаровский М. Г. Человек средневековой улицы. Золотая Орда. Византия. Италия. СПб: Евразия, 2012.
Кубарев В. Д. Древние изваяния Алтая. Оленные камни. Новосибирск, 1979.
Кузнецов Б. И. Древний Иран и Тибет. (История религии бон). СПб., 1998.
Курочкин Г. Н. Раскопки скифского «царского» кургана на юге Сибири // Археологические вести. СПб, 1993. № 2.
Куфтин Б. А. Краткий обзор пантеона северного буддизма и ламаизма в связи с историей учения на примере коллекции, представленной в Музее народоведения. М.: тип. «Гознак», 1927.
Кызласов Л. Р. К изучению оленных камней и менгиров. // КСИА, № 54. М., 1978.
Кызласов Л. Р. Древнейшее свидетельство об оленеводстве. // Советская этнография, № 2. М., 1952.
Кычанов Е. И. Солнечные кидани: Абаоцзы и Шулюй // Властители Азии. СПб., 2004.
Ламаизм в Бурятии. Галданова Г. Р., Герасимова К. М., Дашиев Д. Б. Новосибирск, 1983.
Ленхобоев Г., Герасимова К. М. О бурятском изобразительном искусстве. Улан-Удэ, 1963.
Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934.
Леонов Г. А., Ухтомский Э. Э. К истории ламаистского собрания Государственного Эрмитажа // Буддизм и литературно-художественное творчество народов Центральной Азии. Отв. ред. Р. Е. Пубаев. Новосибирск, 1985. С. 101–116.
Леонов Г. А. Два датированных изображения Амитаюса. В: Сообщения Гос. Эрмитажа, ХШ. Л.: Аврора, 1978. С. 51–55.
Леонов Г. А. Мандалы из вложений в ламаистские скульптуры (по материалам Государственного Эрмитажа). С. 25–38. // В сб.: Искусство и культура Монголии Центральной Азии. Доклады и сообщения всесоюзной научной конференции. Часть II. М.: «Наука», 1983.
Лидова Н. Р. Лакшана // Электронный словарь. Новая философская энциклопедия/ URL: https://gufo.me/dict/philosophy_encyclopedia/ (jn 09/09/2020).
Ломакина И. И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор, 1970.
Ломакина И. И. Марзан Шарав. М., 1974.
Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002. С. 349–375.
Лубсан Данзан. Алтан Тобчи (Золотое сказание). Пер. с монг., коммент. и примеч. Н. П. Шастиной. М., 1973.
Лувсанвандан Д. Концепция красоты человека в одном монгольском трактате. // В сб.: Искусство и культура Монголии Центральной Азии. Доклады и сообщения всесоюзной научной конференции. Часть II. М.: «Наука», 1983.
Майтрейя. «Уттаратантра» с комментарием Арья Асанги. Пер. с тиб. А. Кугявичуса. Ред. А. Терентьев. М.: Фонд «Сохраним Тибет», 2019.
Мандрик М. В., Захарова И. М. К истории назначения на должность советника: С. А. Козин на пути в Монголию // Монголика-IX: Сб. ст. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2010.
Марр Н. Я., Средства передвижения, орудия самозащиты и производства в доистории. Л., 1926.
Марр Н. Я. К отчету о заграничной командировке (17.III–22.VI.1929 г.). // ДАН, 1929. № 17.
Марсадолов Л. С. Древняя Монголия на Великом Степном пути в Евразии в IX–VII вв. до н.э. // Монголын болон Байгал нуур ормын Сибирийн эртний соёл. Олон улсын эрдэм шингжилгээний III хурлын илтгэлийн эмхтгэл. Тэргуун дэвтэр. Улаанбаатар, 2012. С. 203–212.
Минаев И. П. «Из путешествия по Индии» // «Журнал Министерства народного просвещения», 1876. № 188.
Минаев И.П. Очерки Цейлона и Индии. СПб., 1878.
Минаев И. П. Буддизм. Исследования и материалы. Записки историко-филологического факультета С-Петербургского уни-

верситета. Часть XIV. Том I, вып.1–2. СПб., 1887.

Минаев И. П. Буддизм. Исследования и материалы. Записки Историко-филологического факультета. Т. XVI. СПб., 1887.

Минаев И. П. Дневники путешествий в Индию и Бирму. 1880 и 1885–1886 / Отв. ред. акад. А. П. Баранников; Члены ред. колл.: Н. М. Гольдберг, Г. Г. Котовский; Институт востоковедения АН СССР. М.: Изд-во АН СССР, 1955.

Минасян Р. С. Секреты скифских ювелиров / Аржан. Источник в долине царей. СПб.: «Славия», 2004.

Минасян Р. С. Сибирские железные кинжалы скифского времени // СГЭ. 2004 б. Вып. 62.

Мириманов В. Б. Искусство и миф: Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997.

Мкртычев Т. К. Буддийское искусство Средней Азии (I–X вв.). М.: Академкнига, 2002. 285 с. С. 263–279.

Молодин В. И., Парцингер Г., Цэвээндорж Д. Замёрзшие погребальные комплексы пазырыкской культуры на южных склонах Сайлюгема (Монгольский Алтай). М.: «Триумф принт», 2012.

ММШБ — Монголын бурханы шашны урлаг. Монголын музейн шилдэг бутээлэс. Бодь 1–2. Шутээн зураг, зээгт наамал, хатгамал, бар зураг (Mongolian Buddhist art. V. 1–2. Тангkas, appliqués and embroideries) Serindia publications, USA.

Монгольские источники о Даян-хане. Введение, вступ. ст., коммент. Г. С. Гороховой; отв. ред.: М. И. Гольман. М.: Наука, 1986.

Монтлевич В. М. (1) Россия — страна Ваджрасаттвы. URL: http://dandaron.ru/rus/sadhana/vajrasattva/russia-vajrasattva.html.

Монтлевич В. М. (2) Карнатантра Нацог-Рандола в переводе Б. Д. Дандарона. URL: http://dandaron.ru/rus/theory/karnatantra.html.

Намзалов Б. Б., Басхаева Т. Г. Этноботанические исследования. Справочник растений бурятской народной медицины. Улан-Удэ, 2007.

Намкай Норбу 1991 — Чогьял Намкай Норбу. Йога сновидений и практика естественного света. Миригар. // http://www.theosophy.ru/lib/yoga-sna.htm

Намкай Норбу 1997 — Намкай Норбу Ринпоче «Друнг, Дэу, Бон» М., 1997.

Намкай Норбу 2007 — Намкай Норбу. Вредоносные силы и влияния различных классов существ. Shang Shung Edizioni.

Намкай Норбу, Джон Шейн. Кристалл и путь света. СПб.: Сангелинг, 1998. — 216 с., ISBN 5-87885-003-X.

Неглинская М. А. О стилевых тенденциях в архитектуре, изобразительном искусстве и ремесле эпох Юань и Мин // Общество и государство в Китае: Т. XLII, ч. 3 / Ученые записки ИВ РАН. М.: ИВ РАН, 2012. С. 395–433.

Неглинская М. А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1796). Изд. 2-е, испр. М.: «Издательство МБА», 2015.

Нестеров С. П. «Ордосские бронзы» талаканской культуры (II в. до н.э. – III в. н.э.) Западного Приамурья // Древние культуры Северного Китая, Монголии и Байкальской Сибири (Чжунго бэйфан цзи Мэнгу, Бэйцзяэр, Сиболия дицюй гудай вэньхуа). Пекин: «Кэсюэ», 2015. Т. I. С. 356–362.

Николай II (имп.), Дневник императора Николая II. 1890–1906 гг. М., 1991.

Новгородова Э. А. Центральная Азия и карасукская проблема. М. 1970.

Новгородова Э. А. Искусство древней Монголии. // В сб.: Искусство и культура Монголии Центральной Азии. Доклады и сообщения всесоюзной научной конференции. Часть II. М.: «Наука», 1983.

Новгородова Э. А. Мир петроглифов Монголии. М.: Наука, 1984.

Новгородова Э. А. Древняя Монголия (некоторые проблемы хронологии и этнокультурной истории). М.: Наука, 1989.

О бурятском изобразительном искусстве. Статьи и материалы. [Ред. коллегия: К. М. Герасимова (отв. ред.) и др.]. М., 1963.

Огнева Е. Д. Жанры в тибетском искусстве (живопись). // В сб.: Искусство и культура Монголии Центральной Азии. Доклады и сообщения всесоюзной научной конференции. Часть II. М.: «Наука», 1983.

Огнева Е. Д. Структура тибетской иконы // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сборник статей. М.: Наука, 1973.

Окладников А. П. Олень — золотые рога. М., 1964.

Ольденбург С. Ф. Сборник Изображений 300 бурханов. СПб., 1903.

Ольденбург С. В. Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото. СПб., 1914.

От Онона к Темзе. Чингисиды и их западные соседи: к 70-летию М. Г. Крамаровского. Коллектив авторов. М.: Изд. дом Марджани, 2013.

Переписка Витте П. А. с Майским И. М. URL: http://doc20vek.ru/taxonomy/term/498.

Пещеры тысячи будд. Каталог выставки. К 190-летию Азиатского музея. СПб., 2008.

Поездка в Южную Монголию в 1909–1910 гг. Отчет Ц. Жамцарано // Известия Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии. Серия II. № 2. СПб., 1913. С. 44–53.

Позднеев А. М. Монгольская летопись «Эрдэнийн Эрихэ», подлинный текст с переводом и пояснениями, заключающими в себе материалы по истории Халхи с 1630 по 1736 г. СПб., 1883.

Позднеев А. М. Монголия и монголы. [Результаты поездки в Монголию, исполненной в 1892–1893 гг.: в 2 т. Т. 1. Дневник и маршрут 1892 г.; Т. 2. Дневник и маршрут 1893 г.]. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1896–1898.

Позднеев А. М. Ургинские хутухты. Исторический очерк их прошлого и современного быта. СПб.: Тип. брат. Пантелеевых, 1880.

Позднеев А. М. Монгольская летопись «Эрдэнийн эрихэ». Материалы для истории Халхи. СПб., 1883.

Покотилов Д. Д. История восточных монголов в период династии Мин (1368–1634). М.: Книга по Требованию, 2011.

Полосьмак Н. В. «Стерегущие золото грифы» (акалахинские курганы). Новосибирск, 1994.

Попов В. Б. К вопросу об использовании местных природных ресурсов в бронзовом и раннем железном веках Восточного Забайкалья // Монгол болон Байгал нуур орчмын сибирийн эртний соел. Олон улсын эрдэм шинжилгээний III хурлын илтгэлийн эмхтгэл. Тэргуун дэвтэр. Улаанбаатар, 2012. // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири. Материалы III международной конференции. К 70-летию МонГУ. Том. 1., Улан-Батор, 2012. С.229–234.

Поповцев Д. В. Бодхисаттва Авалокитешвара. История формирования и развития махаянского культа. СПб.: Евразия, 2012.

Потапов Л. П. Следы тотемических представлений у алтайцев. // Советская этнография, 1935. № 4–5.

Пубаев Р. Е. «Пагсам-чжонсан» — памятник тибетской историографии XVIII века. Новосибирск, 1981.

Радлов В. В. Атлас древностей Монголии. СПб., 1892–1899 гг., Вып.1–4.

Рерих Ю. Н. Тибетская живопись. Самара: Агни, 2000.

Рерих Ю. Н. Тибет и Центральная Азия: Статьи, лекции, переводы. Самара: Агни, 1999.

Ринчен Б. Принцесса и другие новеллы. Пер. с монгольского. М.,1972.

Риттер П. Г. «Облако-вестник» (Megha-dûta): Древнеиндийская элегия Калидасы. Харьков: «Печатное дело», 1914.

Руденко С. И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.–Л., 1953.

Руденко С. И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.–Л., 1960;

Руденко С. И. Культура хуннов и ноинулинские курганы. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1962.

Руднев А. Д. Заметки о технике буддийской иконографии у современных зурачинов (художников) Урги, Забайкалья и Астраханской области. В Сборнике Музея антропологии и этнографии имени императора Петра Великого при Императорской академии наук. Т. I. Вып. 5. СПб., 1905.

Самосюк К. Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV вв. Коллекция П. В. Козлова. СПб.: «Эрмитаж», 2006.

Священные образы Тибета. Традиционная живопись Тибета в собрании Государственного музея Востока. / Автор-составитель В. А. Набатчиков. Текст и атрибуция Т. В. Сергеева. Самара: «Агни», 2002.

Сергеева Т. В. Монгольская икона. Очерк на фоне истории. М.: «Русское энциклопедическое товарищество», 2007.

Снопков С.В., Харинский А.В. Металлургические горны Приольхонья // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири: Материалы III Международной научной. — Улан-Батор: Изд-во МонгГУ, 2012. Вып.3. С. 241–246.

Стрелков А. Выставка ламаистских коллекций в Музее восточных культур. М.: Музей восточных культур, 1927.

Сутра основных обетов, заслуг и добродетелей Будды Наставника Врачевания Лазури-

товое Сияние. Пер. с кит. Поповцева Д. В. // Избранные сутры китайского буддизма. СПб.: «Наука», 1999. С. 293–334.

Сыртыпова С. Д., Гармаева Х. Ж., Базаров А. А. Буддийское книгопечатание Бурятии XIX – начала XX в. / Ulaanbaatar: ADMON, 2006.

Сыртыпова С. Д., Гармаева Х. Ж., Дашиев Д. Б. Тибетский фонд ЦВРК ИМБТ СО РАН: структура и содержание. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2006.

Сыртыпова С. Д. Культ Балдан Лхамо, богини хранительницы тибетского буддизма: Миф, ритуал, письменные источники. М.: Восточная литература, 2003.

Сыртыпова С. Д. Искусство выколотки по металлу в Монголии: Хөөмөл от средневековья до наших дней // Бюллетень Общества востоковедов РАН. № 21. Материалы VII международной конференции «Источники по средневековой истории кочевников Евразии». М, 2014. С. 285–311.

Сыртыпова С. Д. Внедрение эстетики монгольских кочевников в буддийское изобразительное искусство в эпоху Юань / В: Кобзев А. И. (ред.) Общество и государство в Китае. Ученые записки отдела Китая. М.: ИВ РАН, 2017. Т. 47, ч. 1. С. 575–601.

Сыртыпова С. Д. Отражение исторической эпохи в миниатюрной скульптуре монгольских шахмат XIII века // Orientalistica. 2018. № 2. С. 209–236.

Сыртыпова С. Д. Буддизм и шахматы в Монголии: форма и философия игры // Тибетология и буддология на стыке науки и религии // Труды Института востоковедения РАН. М., 2018. Т. XXX. С. 244–253.

Сыртыпова С. Д. Об обнаружении средневековых монгольских шахмат на Северном Кавказе // Ориенталистика. М.: ИВ РАН, 2018. № 1(1). С. 98–112.

Сыртыпова С. Д. Отражение исторической эпохи в миниатюрной скульптуре монгольских шахмат XIII века // Ориенталистика. М.: ИВ РАН, 2018. № 2. С. 209–236.

Сыртыпова С. Д. Эстетика Дзанабазара и монгольский стиль в буддийском изобразительном искусстве // Aspects of Mongolian Buddhism 1: Past Present and Future. Ed/. by A. Birtalan etc. Budapest, 2018. P. 73–90.

Сыртыпова С. Д. Будда Ваджрадхара в Монголии // Orientalistica. 2019. № 2(1). С. 62–76.

Сыртыпова С. Д. Будда Акшобхъя в Монголии.// Ориенталистика. М.: ИВ РАН, 2019. № 2(4). С. 817–837.

Сыртыпова С. Д. Татхагата будды Дзанабазара (Ратнасамбхава, Амитабха, Амогхасиддхи, Вайрочана) // Ориенталистика. М.: ИВ РАН, 2019. № 2(3). С. 591–612.

Сыртыпова С. Д. Автопортрет и Будда Ваджрасаттва у Дзанабазара.// Oriental Studies. 2020. Т. 13. № 4. С. 1045–1077.

Сычев Д. В. Калмыцкое народное искусство. Элиста, 1970.

Таскин В. С. «История государства киданей» как исторический источник // Е Лун-Ли. История государства киданей (Цидань го чжи). Перевод с кит., введение, комментарий и приложения В. С. Таскина. М.: Главная редакция восточной литературы, 1979. С. 8–37.

Тереножкин А. И. Киммерийцы. Киев, 1976. С. 209–211.

Терентьев А. А. Определитель буддийских изображений. СПб., 2004.

Терентьев А. А. Опыт унификации музейного описания буддийских изображений // Использование музейных коллекций в критике буддизма. Л., 1981.

ТКМ — Тибетская книга мертвых. Перевод с английского В. Кучерявкина, Б. Осатанина. СПб.: Издательство Чернышёва, 1992.

Трошин И. И. Очерки изобразительного искусства Калмыкии. Волгоград, 1970.

Тулку Ургъен Ринпоче. Нарисованное радугой? Пер. с тиб. Эрик Пема Кунсанг, пер. с англ. Б. Гребенщиков. М.: Шанг-Шунг, 2000.

Ухтомский Э. Э. Путешествие Государя Императора Николая II на Восток (в 1890–1891). Том 2 — 1895, Том 3 — 1897 г. Иллюстрации Н. Н. Каразина. СПб.

Фёдоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов. М.: «Искусство», 1976.

Хижняк О. С. Ступа: начало формирования буддийского культа. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008.

Хлобыстина М. Д. Бронзовые изделия Хакасско-Минусинской котловины и развитие карасукской культуры: авторефер. канд. дис. Л, 1963.

Художественная обработка металла в Бурятии // Сборник статей. Отв. ред. В. Ц. Найдаков. Улан-Удэ: Бурятское кн. изд-во, 1974.
Цултэм Н. Выдающийся монгольский скульптор Г. Дзаабадзар. Улан-Батор: Госиздательство, 1982.
Цултэм Н. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. М.: Изобразительное искусство, 1984.
Цултэм Н. Скульптура Монголии. Улан-Батор: Госиздательство, 1989.
Цыбиктаров А. Д. Древние миграции в Центральной Азии в эпоху бронзы и раннего железа: причины и последствия. С. 283–292 // Монгол болон Байгал нуур орчмын сибирийн эртний соел. Олон улсын эрдэм шинжилгээний III хурлын илтгэлийн эмхтгэл. Тэргуун дэвтэр. Улаанбаатар, 2012 // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири. Материалы III международной конференции. К 70-летию МонГУ. Том 1. Улан-Батор, 2012.
Цыбыктарова С. Д. Осор Будаев — мастер Петроградского буддийского храма // Orient Вып. 1: Буддизм и Россия 1992.
Цыбыктарова С. Д. К вопросу о реконструкции биографии и атрибуции произведений мастера петербургского буддийского храма Осора Будаева? (по материалам арх. и полевых разысканий 1988–1990 гг.) / С. Д. Цыбыктарова // научно-исследовательская работа в художественных музеях СССР: Сб. тез. и докл. Всесоюз. науч. конф. музейн. сотр. М., 1991. С. 218–223.
Цэрэнсодном Д. Жанры монгольской поэзии XIV в. (на материалах Турфанской коллекции). В: Неклюдов С. Ю. (ред.) Специфика жанров в литературах Центральной и Восточной Азии. Современность и классическое наследие. М.: Наука; 1985. С. 76–91.
Цэрэнсодном Д. Переводная литература XIII–XIV вв. В: Яцковская К.Н. (ред.) Монгольская литература: очерки по истории XIII — I пол. XX в. М.: ИВ РАН, 1997. С. 45–61.
Чап А. А. Скифский звериный стиль в традиционных формах тувинского народного искусства // Искусство Евразии. 2019. № 3 (14). С. 202–209. URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/23/ DOI: 10.25712/ASTU.2518.
Читралакшана. Характерные черты живописи / Предисловие, перевод и примечания М. Воробьевой-Десятовской // Мастера искусства об искусстве. Т. 1. М.: Искусство, 1965.
Членова Н. Л. Оленные камни как исторический источник: (На прим. оленных камней Сев. Кавказа). Новосибирск: Наука: СО, 1984.
Членова Н. Л. Карасукские кинжалы. М., 1976.
Членова Н. А. Скифский олень. М.: МИА, 1962.
Чугунов К. В. Искусство Аржана-2: стилистика, композиция, иконография, орнаментальные мотивы // Европейская Сарматия. СПб, 2011. С. 39–60.
Шакабпа, Цепон В. Д. Тибет. Политическая история: пер. с англ. А. Дюранова: отв. ред. А. Терентьев. СПб.: «Нартанг», 2003.
Шара Туджи. Монгольская летопись XVII в. Сводный текст? пер., коммент. и примеч. Н. П. Шастиной. М.–Л., 1957.
Шинковой А. И. Буддийское наследие Монголии и Востока (XVII–XX вв.). Исследование и каталог восточных коллекций из собрания Иркутского областного краеведческого музея. Иркутск–Улан-Батор, 2018.
Шипилов А. В. Художественная культура средневековых кочевников // Гуманитарные и культурно-исторические аспекты развития российского общества. Сборник научных трудов. Вып. 1. Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 2005. С. 79–93.
Шифрин М. Е. Хара-Хото — мое открытие, мое фактическое завоевание для науки // «Вокруг света», № 2 (2869), 2013.
Эрдэнэпэл. Конечная причина религий в Монголии. В книге: История в трудах ученых лам. М.: Товарищество научных изданий КМК, 2005. 276 с. С. 155–247.
A new Tibeto-Mongol Pantheon. Sata Pitaka series: Published by Raghu Vira. Vol. 20 (Part 8–21).
An inventory of icons and statuettes in the Gandan Tegcinling and in the stupas on the North of the temple. In: Rinchen B. Four Mongolian historical records of prof. Dr. Rinchen (Sata-pitaka series. Vol. 11). New-Delhi, 1959. P. 9–59.
Ahmad Z. Sino-Tibetan relations in the seventeenth century / Serie Orientale, XL. Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1970.
Alsop I. Chapter 8: The Sculpture of Chöying Dorje, Tenth Karmapa. In: Debreczeny K.

(ed.) The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa, (catalogue of the postponed exhibition at the Rubin Museum of Art). New York, 2012. P. 215–245.

Alsop, Ian. Phagpa Lokes'vara of the Potala. December 14, 1999. http://www.asianart.com/articles/phagpa/index.html.

Ancient Bronzes from China, Ordos and the Steppes. By Ben Janssens, Martin Cust, Rupert Wace. Oriental Art, Ancient Art. London, 2007.

Anning Jing, «Anige, Himalayan Artist in Khubilai Khan's Court», Asian Art and Culture 9 (1996).

AP — The Aśṭasāhasrikā Pantheon published by Lokesh Candra, Śata Pitaca series. Ditto in: BIT, 1986.

Bareja-Starzynska, A. The Tibetan Biography of the First Jetsundampa Zanabazar by the Khalkha Zaya Pandita Studies, Annotated Translation, Transliteration and Facsimile. Warsaw, 2016.

Bareja-Starzyńska A., Byambaa R. Notes on the Pre-existences of the First Khalkha Jetsundampa Zanabazar according to His Biography written in the Horizontal Square Script. In: RocznikOrientalistyczny, T. LXV, Z. 1, 2012 (s. 24–40).

Batchuluun L. Felt Art of the Mongols. Transl. by E. Thrift. Ulaanbaatar: Marzan Sharav Academy, 2009.

Bawden, Ch. The Jebtsundamba khutukhtus of Urga. Text, translation and notes by Ch. Bawden. Otto Harrasowitz — Wiesbaden, 1961.

Beaguin G. Treasures from Mongolia — Buddhist Sculpture from the School of Zanabazar. Rossi & Rossi. NY, 2005.

Beckwith C. I. The Tibetans in the Ordos and North China: Considerations on the Role of the Tibetan Empire in World History. Ed. by Beckwith. Silver on Lapis. Bloomington, 1987.

Beer, R. The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs (Hardcover). Shambhala, 1999.

Bell Ch. The Religion of Tibet. New Delhi, Madras: Asian Educational Services, 1992.

Berger P., Bartholomew T. Tse. Mongolia: The Legacy of Chinggis Khan. San Francisco: Thames & Hudson, 1995.

Beyer S. The Cult of Tara: Magic and Ritual in Tibet. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press; 1973.

Bhattacharya B. (ed.). Niṣpannayogāvali of Mahāpaṇḍita Abhayakāragupta. Baroda: Oriental Institute, 1949. (In Eng. — Sanscr.)

Bhattacharya B. The Indian Buddhist Iconography. Mainly based on The Sadhanamala and Cognate Tantric Texts of Rituals. (2nd Ed.). Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay, 1958.

Bhattacharya, B. (ed.). Sādhanamālā, 2 volumes, Baroda: Oriental Institute, 1968.

Bhattacharya, B. The Indian Buddhist Iconography. Mainly based on The SADHANAMALA and Cognate Tantric Texts of Rituals.

Bhattacharyya, D. C. Iconology of Composite Images. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1980.

Boner, Alice. Principles of Composition in Hindu Sculpture: Cave Temple Period. Leiden, 1962. (New Delhi 1990).

Buddha in der Jurte. Buddhistische Kunst aus der Mongolei. Mit texten Andrey Terentyev — Carmen Meinert. Hirmer verlag Munchen, 2011.

Buddhist Iconography. Compact edition by Lokesh Chandra // Indo-Asian Literature. V. 342. New Delhi, 1994.

Casey J. Buddhist Initiation Paintings from the Yuan Court (1271–1368) in the Sino-Himalayan Style // http://www.asianart.com/articles/tsakli-casey/index.html on June 16, 2014

Chattopadhyaya, Alaka Atīśa and Tibet. Delhi: Motilal Banarsidass, 1981 (1967).

Chitralakshana Story of Indian Paintings. by Mulk Raj Anand. National Book Trust, New Delhi, 1989.

Chodron, Thubten. How to Free Your Mind: The Practice of Tara the Liberator. Snow Lion Publications, USA, 2005.

Clark W. Two lamaistic Pantheons. NY, 1965.

Coomaraswamy A.K. Indian bronzes.// Burlington magazin, 1910, May.

Coomaraswamy A.K. Bronzes from Ceylon, chiefly in the Colombo Museum, Ceylon. Colombo: Colombo Museum, 1914.

Coomaraswamy A.K. Catalogue of the Indian collection in the Museum of Fine Arts. Boston: Museum of Fine Arts, 1923, P. II.

Coomaraswamy A.K. History of Indian and Indonesian Art. London: Golston a.o., 1927.

Coomaraswamy A.K. Elements of Buddhist iconography. Cambridge, Massacusetts: Harvard university press, 1935.

Coomaraswamy A.K. Introduction to Indian Art. Madras: Adyar, Theosophical publication house, 1956.

Croner, Don. Guidebook to locales connected with the life of Zanabazar First Bogd Gegeen of Mon-

golia. Ulaan Baatar: Polar Star Press, 2006.
Csoma de Kőrösi A. Note on the Origin of the Kāla-Chakra and Adi-Buddha Systems.// Journal of the Asiatic Society of Bengal. 1833. № 2(14).
Cumont F.V.M. Les misteresde Mithra. Bruxelles: H. Lamertin, 1913.
Dagyab Loden Sh. Tibetan Religious Art. Wiesbaden, 1977.
Damgaard Peter de Barros, Nina Marchi, Simon Rasmussen and others. 137 ancient human genomes from across the Eurasian steppes. Nature. May. 2018. 557(7705): 369–374. DOI: 10.1038/s41586-018-0094-2.
Dargyay E. M. The Rise of Esoteric Buddhism in Tibet. Ed. by A. Wayman. Buddhist Tradition Series. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Pvt Ltd., 1998. Vol. 32.
Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu: ein Beitrag zur Iconographie des Lamaismus. Eugen Pander, Albert Grünwedelянв. Berlin: W. Spemann, 1890.
David A. Scott. Copper and Bronze in Art. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2002.
David P. Jackson (ed.): Two biographies of Śākyaśrībhadra: the Eulogy by Khro-phu Lo-tsāba and its 'Commentary' by bSod-nams dpal-bzang-po. Texts and variants from two rare exemplars preserved in the Bihar Research Society, Patna. // Tibetan and Indo-Tibetan Studies, 4. v, 90 pp. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990. DM 28.
DDB — Digital Dictionary of Buddhism. Ed. by A. Charles Muller. URL: http://www.buddhism-dict.net/ddb/indexes/term-sa.html.
Deborah Ashencaen and Gennady Leonov. Art of Buryatia, Buddhist Icons from Southern Siberia, Spink and Son Ltd., London, 1996.
Debreczeny, Karl (ed.). The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa, [catalogue of the postponed exhibition at the Rubin Museum of Art, New York, 2012]. New York: Rubin Museum of Art, 2012.
Denise Patry Leidy, Donna K. Strahan. Wisdom Embodied: Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), 2010.
Desroches J.-P., Legrand J., André G. Trésors du bouddhisme au pays de Gengis Khan. Silvana Editoriale, 2009.
Dschingis Khan und seine Erben. Das Weltreich der Mongolen. Katalogbuch zur Ausstellung [Gebundene Ausgabe], 2005.
DTB — Deities of Tibetan Buddhism. The Zurich Painting of the Icons Worthwhile to See. Edited by M. Willson & M. Brauen. Transl. by M. Willson. 624 pp. Wisdom publication, Boston, 2000.
Elverskog, J. The Jewel Translucent Sutra. Altan Khan and the Mongols in the Sixteenth Century, Brill's Inner Asian Library, vol. 8, Brill, Leiden, Boston, 2003.
Endicott-West E. Mongolian Rule in China: local administration in the Yuan Dynasty. Cambridge, 1989.
Erberto Lo Bue. Sculptural styles according to Pema Karpo. Tibetan Art, 1997.
Fisher R. Art of Tibet. Thames & Hudson, 1997.
Fresco Art of the Buddhist Monasteries in Tibet. Sichuan People's Publishing House, 1993.
Furger Alex R., Shakya Ratna Jyoti. The gilded Buddha. The traditional art of the Newar metal casters in Nepal (28 MB). Basel, 2017.
Gangoly O.C. South Indian Bronzes. Calcutta: Indian society of Oriental art: London: Lucas and C°, 1914. XIII.
Garab Dorje. The Golden Letters: The Three Statements of Garab Dorje, First Dzogchen Master. Foreword be Namkhai Norbu Rinpoche, Translation, Introduction and Commentaries be J. M. Reynolds. Ithaca; NY: Snow Lion Publications, 1996.
Gardner Alexander. Śākyaśrībhadra. A Biographical Encyclopedia of Tibet, Inner Asia, and the Himalaya, 2011. URL: https://treasuryoflives.org/biographies.
Genghis Khan and the Mongol Empire. Houston Museum of Natural Sciences, 2009.
Geoff H. Childs. Pagpawati Jowo's Rescue Story. URL: http://www.asianart.com/articles/phagpa/rescue.html#02.
Global Chinese Art Auction Market Report, 2016. URL: http://www.cn.artnet.com/en/assets/pdfs/global_chinese_art_auction_market_report_2016.
Gordon A.K. The iconography of Tibetan Lamaism. Tokio, 1959.
Gordon A.K. Tibetan Religious Art. NY, 1952.
Gorelik M. Oriental armour of the Near and Middle East from the eighth to the fifteenth centuries as shown in works of art.— In antology: Islamic Arms and Armour. Ed. R. Elgood. L., 1979.

Gunasinghe Siri. Painting in Sri Lanka 8th-14th century; in The Dictionary of Art. London: MacMillan, 1988.
Gunawardana N. Identify the statues of Goddess Tārā in Sri Lanka and Evaluate the Importance with Trade. // International Journal of Scientific and Research Publications, 2019 № 9(9). P. 404–410.
Gupte R.S. Iconography of the Hindus, Buddhists and Jains. Bombey, 1972.
Haderer E.(a) The Sacred and the Profane on the Representation of the first and second rJe btsun dam pa Khutukhtus in Mongolian Buddhist Art. URL: http://asianart.com/articles/haderer.
Haderer E.(б) The Sacred and the Profane — Part Two: On the Representation of the Third to the Eighth rJe btsun dam pa Khutukhtus in Mongolian Buddhist Art — 2019. URL: http://asianart.com/articles/haderer2.
Haderer, E. The Sacred and the Profane — On the Representation of the first and second rJe btsun dam pa Khutukhtus in Mongolian Buddhist Art, 2015. URL: http://asianart.com.
Hao Xin and Sun Shuyun. Comparative Studies on Bronzes in Early, Middle, Late Shang Dinasty, China. — Bulletin of the Metals Museum, Vol. 31, 1999, P. 19–39.
Heller, Amy. Tibetan Art: Tracing the Development of Spiritual Ideals and Art in Tibet, 600–2000 A.D. Milan: Jaca Books, 1999.
History of Shingon school. URL: http://www.shingon.org/history.
Hoffmann H. Quellen zur Geschichte der tibetischen Bon-Religion. Tafel 1., 1950.
Hogarth W. The Analysis of Beauty. With the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes. Oxford, 1955.
Hsiao Ch'i-Ch'ing. The military establishment of the Yuan dynasty. Cambridge, 1978.
Hughes R. and Rowe Michael. The Colouring, Bronzing and Patination of Metals. London, 1991.
Jackson D. A. The history of Tibetan painting. Wien, 1996.
Jackson D.P. «The Language of Art: The challenge of translating art historical terms from the biography of the Tenth Karmapa». The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa. Catalogue of the postponed exhibition at the Rubin Museum of Art, New York, 2012]. Edited by Karl Debreczeny; p. 279–289; 11 figs. 2012.
James C.Y. Watt. The World of Khubilai-Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty. The Metropolian Museum of Art, New York // Yale University press, New Haven & London, 2011.
Jing A. The Portraits of Khubilai Khan and Chabi by Anige (1245–1306): A Nepali Artist at the Yuan Court, in Artibus Asiae, Vol. LIV, ½. Zurich-Washington, 1994.
Jisl L. Mongolei: Kunst und Tradition. Prague: Artia, 1960. 174 p. (In Germ.)
Kim, Hanung. Renaissance Man from Amdo: The Life and Scholarship of the Eighteenth-Century Amdo Scholar Sum pa Mkhan po Ye shes dpal 'byor (1704–1788). Harvard University, Cambridge, Massachusetts. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, 2018.
Kinsley D.R. Tantric Visions of the Divine Feminine: The Ten Mahavidyas, 1997.
Kiribamune S. Images of the Female in Sri Lankan Art. In: V. A. Pai Panandiker, Navnita Chadha Behera (eds) Perspectives on South Asia. by. Delhi: Konark Publishers, 2000.
Kollmar-Paulenz, K. Erdeni tunumal neretü sudur. Die Biographie des Altan qaγan der Tümed-Mongolen. Ein Beitrag zur Geschichte der religionspolitischen Beziehungen zwischen der Mongolei und Tibet im ausgehenden 16. Jahrhundert, Asiatische Forschungen, vol. 142, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2001.
Kossak, Steven M. «Pala Painting and the Tibetan Variant of the Pala Style» // The Tibet Journal, 2002, XXVII, 3 + 4, p. 3–22.
Kossak, Steven M. and Jane Casey Singer. Sacred Visions. NY: The Metropolitan Museum of Art, 1998.
Kossak, Steven M. Painted Images of Enlighten–ment: Early Tibetan Thankas, 1050–1450, Mumbai: Marg Publications, 2010.
Krahl R. Some notes on Song and Yuan Silver // Oriental Art Vol. XLIV, 1998, № 2, p. 39–43.
Kramrisch S. Pala and Sena sculptures. // Reprint from «Rupam». № 40, 1929. 20 p., 15 l.ill.
Kramrisch S. The Art of India through the ages. London: The Phaidon Press, 1955.
Kramrisch S. Indian sculpture in Philadelphia Museum of Art. Philadelphia: Univ. of Pennsllvania press, 1960.
Kramrisch S. Note on the Boddhisattva images in the Stanford Museum. Artibus Asiae, 1963. V. XXVI 3/4, p. 285–289.

Kramrisch S. The Art of Nepal. New York: Asia society, 1964.
Kramrish, Stella. The Hindu temple. V. I–II. Delhi, 1976.
Life of the Buddha Thematic Essay. Text, Heilbrunn Timeline of Art History; The Metropolitan Museum of Art. 2003. URL: http://www.met-museum.org/toah/hd/buda/hd_buda.htm.
Laufer B. Das Citraslakshana, nach dem Tibetischen Tanjur herausgegeben und übersetzt. Dokumente der indischen Kunst. 1. Heft Malerei. Leipzig, 1913.
Laufer B. Uber ein tibetisches Geschichtwerk der Bonpo // T'oung Pao. Ser. II, 1901. Vol. II. 1901.
Leonov G. Art of Buriatia. Buddhist icons from Southern Siberia. London, 1996.
Life and works of Jibcundampa I. Reproduced by Lokesh Chandra. New Delhi, 1982. Sata Pitaka series.Vol. 294. p. 411–549. 59/527–528.
Ligaa U., Davaasuren B., Ninjil N. Medicinal plants of Mongolia used in Western and Eastern Medicine. Moscow, 2009.
Linrothe, Rob and Henrick H. Sorensen Embodying Wisdom (Copenhagen: The Seminar for Buddhist Studies), 2001.
Linrothe, Rob and Jeff Watt. Demonic Divine: Himalayan Art and Beyond. NY: Rubin Museum of Art, 2004.
Linrothe, Rob. Ruthless Compassion. London: Serindia Publications, 1999.
Lo Bue. Statuary metals in Tibet and the Himalayas: History, Tradition and modern Use. In Aspects of Tibetan Metallurgy // British Museum Occasional Paper № 15, 1981. P. 33–68.
Losang Kelsan G'yatso Dalay-lama VII. N'yung ne, 2002.
Lucic, Karen. Embodying Compassion in Buddhist Art. Image, Pilgrimage, Practice. The Frances Lehman Loeb Art Center, 2015.
Majer Zs., Teleki K. History of Zaya Gegeenii Khuree, the Monastery of the Khalkha Zaya Pandita. Ulaanbaatar: Admon print, 2013. 174 p.
Mallmann, M.-T. de. 1964. «Divinités hindous dans le tântrisme bouddhique», Arts Asiatiques, Tome X, Fasc. 1, p. 67–86, 10 figs.
Mallmann, M.-T. de. 1968. «Hindu Deities in Tantric Buddhism» [translation of «Divinités hindous dans le tântrisme bouddhique»], Zentralasiatische Studien, Band 2, p. 41–53, 3 pls.
Martin D., Bentor Y. Tibetan Histories. A Bibliography of Tibetan-LanguageHistorical Works. London: Serindia Publications, 1997.
Max Lochr. Chinese bronze age weapons, 1956.
MBA — Mongolian Buddhist art: Masterpieces from the Museums of Mongolia. V. I. Thankas, Appliques, Embroiders. P. 1,2. Seindia publications. Chicago, 2011.
MBHM — Masterpieces of Bogd Khaan Palace Museum Ed. by D. Bat-Erdene. Ulaanbaatar, 2011.
Meinert C. Buddha in der Jurte. Buddhistische Kunst aus der Mongolei. Mit texten Andrey Terentyev — Carmen Meinert. Hirmer verlag. Munchen, 2011.
Miller, Daniel. Nomads of the Tibetan Plateau. Rangelands 21(2): 17-20. January 1999.
Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan. Asian Art Museum of San Francisco, 1996. Patricia Berger, Teresa Tse Bartholomew.
Mukherjee, B. N. «Adoption of Brahmanical Deities in Buddhist Pantheon — An Illustration», Buddhism & Jainism, ed. by H. C. Das et al., Ruhr-Universität Bochum, Germany 1976. p. 193–195.
Mulinn, Glen. Meditaion on the Lower Tantras. NY, 1997.
Nagar, S. L. Composite Deities in Indian Art and Literature. New Delhi: Criterion Publ., 1989.
Nakamura H. Indian Buddhism: A Survey with Bibliographical Notes. Ed. by A. Wayman. Delhi: Motilal Banarsidass, 1999. 423 p. (in Eng.)
Nebesky-Woikovitz R.de. Oracles and Demons of Tibet. The cult and iconography of Tibetan protective deities. The Netherlands, 1956.
Pal, Pratapaditya. The story of a wandering bronze Buddha and two examples from American collection. // The Connoisseur,1972. November, p. 203–207.
Pal, Pratapaditya. The Art of Nepal. Leiden/Köln: E.J. Brill, 1974. T. I. 186 p., 300 l.ill.
Pal, Pratapaditya. Bronzes of Kashmir. Graz: Akad. Verlagsanstalt,1975.
Pal, Pratapaditya. Where gods are young. NY: Asia Society, 1975.
Pal, Pratapaditya.Tibetan Paintings: A Study of Tibetan Thankas: Eleventh to Nineteenth Centuries. Basel, 1984.
Pal, Pratapaditya. Tibetan Paintings. Basel: Ravi Kumar, 1984.
Pal, Pratapaditya. Art of Tibet (Los Angeles: LACMA), 1990.

Pal, Pratapaditya. (ed.). On the Path to Void. Bombay: Marg Publications, 1996.

Pal, Pratapaditya. Himalayas: An Aesthetic Adventure. Chicago: Art Institute of Chicago, 2003.

Palas: Cultural aspects. URL: https://selfstudyhistory.com/2020/09/11/palas-cultural-aspects.

Palden Sherab, Kh. Tara's Enlightened Activity: Commentary on The Praises to the Twenty-one. Taras, 2007.

Pañca rakṣā. A Mongolian Translation from 1345. Treasures of Mongolian Culture and Tibeto-Mongolian Buddhism. Itr. By S. Monhsaihab, ed, by Geza Bethlenfalvy. Vol. 3. Budapest, 2005.

Philip Denwood, «Architectural Style at Shalu», in Tibetan Art: Towards a Definition of Style. London: in association with Alan Marcuson, 1997. P. 220–229.

Pohl E., Erdenebat U. The Crossroads in Khara-Khorum. Excavations at the Center of Mongol Empire // Chingis Khaan and the Mongol Empire. Ed. by W. Fitzhugh, M. Rossabi, W. Honeychurch. Houston Museum of Natural Sciences, 2009. P. 137–145.

Popular Buddhist texts from Nepal: Narratives and Rituals of Newar Buddhism. Authors: Todd T. Lewis. Transl. with S.M. Tuladhar & L. R. Tuladhar. State University of NY, 2000.

Portraits of the Masters. Bronze sculptures of the Tibetan Buddhist Lineages. Ed. by Donald Dinwiddie. London: Serindia publications, 2003.

Reynolds J. M. The Golden Rosary of Tara. Shang Shung Edizione, 1985.

Rhie, Marylin M. and Robert A. F. Thurman. Worlds of Transformation. NY: Tibet House in association with the Shelley and Donald Rubin Foundation, 1999.

Rossabi, M. China Among Equals: The Middle Kingdom and Its Neighbors, 10th–14th Centuries. Univ. of California Press, 1983.

Rossabi. M. Khubilai Khan: His Life and Times. University of California Press, 1989.

Roth, Thomas. The Transmission of the Tantra and Practices of Tārāyogīni (Sgrol ma rnal 'byor ma): A Little-Known Jonang Specialty. https://jonangfoundation.org/ on Thu, 2008-10-16 (дата обращения 20.04.2021).

Sanderson A. The Influence of Śaivism on Pāla Buddhism. Outline. University of Toronto at Mississauga, 26 February, 2010. Available at: https://archive.org/details podcast_chiasmos-the-university-ch_the-influence-shaivism-on_1000089070632.

Sanderson A. The Śaiva Age — The Rise and Dominance of Śaivism during the Early Medieval Period. In: Shingo Einoo (ed.). Genesis and Development of Tantrism. Tokyo: University of Tokyo, Institute of Oriental Culture, 2009. P. 41–349.

Sarah Aoife Richardson. Painted Books for Plaster Walls: Visual Words in the Fourteenth-Century Murals at the Tibetan Buddhist Temple of Shalu. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Art University of Toronto, 2016. URL: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/73147/2/Richardson_Sarah_A.

Saunders E. D. Mudra. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture. New York, 1960, p. 159–164;

Saunders, John Joseph. The history of the Mongol conquests. University of Pennsylvania Press, 2001.

Sazykin A. Mongolian Translations of Mañjuśrī-nāma-samgīti. Kyoto, 2006

Schwieger P. The Dalai Lama and the Emperor of China: A Political History of the Tibetan Institution of Reincarnation. NY: Columbia University Press, 2015. P. 35–36.

Serruys H. The Mongols in China: 1400–1450, Monumenta Serica 27 (1968) (publ. in 1970). P. 233–305.

Serruys H. A Manuscript Version of the Legend of the Mongol Ancestry of the Yung-lo Emperor, The Mongolia Society Occasional Papers, Analecta Mongolica, 1972: 19–61.

Serruys H. Mongols Ennobled during the Early Ming, HJAS 22 (1959) (publ. 1961): 209–260.

Serruys H. «Remains of Mongol Customs during the Early Ming», Monumenta Serica 16, 1975: 137–190. Translation in Shih-huo.

Serruys H. The Mongols in China during the Hung-wu Period (1368–1398). Melanges chinois et bouddhiques. Vol. 11. Brussels, 1959.

Serruys H. The Mongols in China: 1400–1450, Monumenta Serica 27 (1968) (publ. 1970): 233–305.

Sewell R. Buddhist remains at Guntupalle. JRAS of Great British and Ireland, 1887. P. 508–511.

Sewell R. Some Buddhist Bronzes and Relics of Buddha. -JRAS of Great Britain and Ireland, 1895, P. 617–637.

Shakya, Min Bahadur. The Iconography of Nepalese Buddhism. Kathmandu, Nepal, 1994.
Shalu Monastery — URL: http://www.asianart.com/associations/shalu/shalu/index.html.
Sheehly, Michael R. The 21 Tārās of Sūrya-Gupta // Submitted Fri, 27.02.2009.
Sheehy, Michael R. Tāranātha's Descriptions of Tārā/ URL: https://jonangfoundation.org/ on Wed, 2009-02-18.
Sheehy, Michael R. The 21 Tārās of Sūrya-Gupta. URL: https://jonangfoundation.org/ on Fri, 2009-02-27.
Singer, Jane Casey 1996. Early Portrait Painting in Tibet. URL: https://www.asianart.com/articles/portrait.
Singh, R.S. Hindu Iconography in Tantrayāna Buddhism. New Delhi: Ramanand Vidya Bhawan, 1993.
Snellgrove D., Richardson H. A Cultural History of Tibet. New York — Washington: Weidenfeld and Nicolson, 1968.
Sørensen, Per. Restless relic — The Arya Lokesvara Icon in Tibet: Symbol of Power, Legitimacy and Pawn for Patronage // Pramanakirtih. Papers dedicated to Ernst Steinkellner on the Occasion of his 70th Birthday. Wiener Studien. Zur Tibetologie und Buddhismus Kunde. Wien, Arbeitskreis für Tibetische und Buddhistische Studien, Universität, 2007. Part I–II. 1128 p.
Stanley, D. Phillip. The Tibetan Buddhist Canon. The Wiley Blackwell Companion to East and Inner Asian Buddhism, First Edition. Edited by Mario Poceski. John Wiley & Sons, Ltd. Published, 2014.
Stein R. A. Tibetan Civilization. Stanford University Press, 1972.
Stoddard, Heather. Fourteen Centuries of Tibetan Portraiture. In: Portraits of the Masters. Ed. by Donald Dinwiddie. Serindia Publications, 2003. 396 p. P. 16–61.
Syrtypova S.-Kh. The Buddhist Fine Art of Yuan Dynasty: impacts of nomadic culture // Buddhist and silk road studies in the age og globalization. The materials of Buddhist forum in Chongsheng monastery. Dali, Yunnan, China, September 2016. Dali, 2017/ P. 434–461.
Syrtypova S.-Kh. Zanabazar's style in Buddhist Art. Using the examples from collection of A. Altangerel. Ulaanbaatar: Admon XXK, 2019. 374 p. (in Eng. & Mong.)
Takeuchi Tsuguhito, Iuchi Maho. Tibetan Texts from Khara-khoto in The Stein Collection of the British Library Studies in Old Tibetan Texts from Central Asia/ Vol. 2. STUDIA TIBETICA.№ 48. Tokyo: The Toyo Bunko, 2016.
Tanaka, Kimiaki. Mitrayogin's 108 Maṇḍalas. An image database. Vajra publications, Kathmandu, 2013.
Taranatha. The origin of Tara Tantra. Transl. from Tibetan by D. Temphelman. London, 1987.
Tarthang Tulku (Ed.) The Stupa: Sacred Symbol of Enlightenment // «Cristal Mirrow» Series. Vol. 12. Dharma Publishsing, Berkeley, 1977.
The Art of Buddhist sculpture. Beijin, 2012.
The Clear Mirror. A Traditional Account of Tibet's Golden Age. Sakyapa Sonam Gyaltsen (1312–1375). Translated by McComas Taylor and Lama Chodak Yuthok (p. 111–117). Snow lion Publications, 1996.
The First Jebtsundamba Khutughtu. Beijin «China Guardian Auction», 2016. 16 p.
The Illusive Play: The Autobiography of the Fifth Dalai-Lama. Translated from Tibetan by Samteng G. Karmay., Chicago: Serindia publications, 2014.
The Stupa: Sacred Symbol of Enlightenment. P.10, 90 // Cristal Mirrow Series. Vol. 12. Ed. by Tarthang Tulku. Dharma Publishsing, Berkeley, California, 1977.
Thomas F. W. (ed. & transl. 1945) — Tibetan Literary Texts and Documents concerning Chinese Turkestan, selected and translated by F. W. Thomas. Parts I–IV. London, 1935–1963.
Treasures of Mongolian Art. Collections of A. Altangerel. Ulaanbaatar, 2005.
Treasures of the Xiongnu. Хүннүгийн өв. Ed. by G. Eregzen. Catalog published in commemoration of the 2220-th anniversary of Xiongnu Empire, Mongolia's first Great Empire – Ulaanbaatar, 2011.
Tucci G. (1932–1941). Indo-Tibetica. Rome. Reale Academia d'Italia. 4 vols. English translation of IV.1: Gyantse and Monasteries. Part 1, General Description of the Temples. Sata-pitaca Series. Vol. 351. New Delhi: Aditya Prakashan. 1989.
Tucci G. Gyantse and its Monasteries. Indo-Tibetica, 1943. Vol. IV, part 1, p. 93–122.
Tucci G. Tibetan painted scrolls. Rome, 1949.
Two Lamaists Pantheons. Ed. with introduction and indexes by Walter Eugene Clark. NY, 1965.

Uranchimeg Ts. Maytreya's depiction on Mongolian Buddhist Art // Майдарын эрин: нийгмийн хогжлийн чиг хандлага. Улаанбаатар: Зуун-Хурээ, 2017. P. 145–152.

Uranchimeg Ts. Zanabazar (1635–1723): Vajrayana Art and the State in Medieval Mongolia. In: Buddhism in Mongolian History, Culture and Society. Vesna Wallace ed., Oxford University Press, 2015.

Vira R., Chandra L. A new Tibeto-Mongol Pantheon. Sata Pitaka Series. Vol. 20 (Part 8). New Delhi, 1962.

Vitali, Roberto. Early Temples of Central Tibet. Serindia Publications. London, 1990. Chapter Four: «Shalu Serkhang and the Newar Style of the Yüan Court». Pages 89–122.

Von Schroeder, Ulrich. Indo-Tibetan Bronzes. (608 pages, 1244 illustrations). Hong Kong: Visual Dharma Publications Ltd., 1981.

Von Schroeder, Ulrich. Buddhist Sculptures of Sri Lanka. Hong Kong: Visual Dharma Publications, Ltd., 1990.

Von Schroeder, Ulrich. The Golden Age of Sculpture in Sri Lanka — Masterpieces of Buddhist and Hindu Bronzes from Museums in Sri Lanka [catalogue of the exhibition held at the Arthur M. Sackler Gallery, Washington, D. C., 1st November 1992 — 26th September 1993]. Hong Kong: Visual Dharma Publications, Ltd. 1992.

Von Schroeder, Ulrich. Buddhist Sculptures in Tibet. Vol. One: India & Nepal; Vol. Two: Tibet & China. Hong Kong: Visual Dharma Publications, Ltd., 2001.

Von Schroeder, Ulrich. Empowered Masters: Tibetan Wall Paintings of Mahasiddhas at Gyantse. Serindia Publications, Chicago; and Visual Dharma Publications, Ltd., Hong Kong, 2006.

Von Schroeder, Ulrich. 108 Buddhist Statues in Tibet. (212 p., 112 colour illustrations) (DVD with 527 digital photographs). Chicago: Serindia Publications, 2008.

Von Schroeder, Ulrich and von Schroeder, Heidi. Tibetan Art of the Alain Bordier Foundation. Hong Kong: Visual Dharma Publications, Ltd., for the Alain Bordier Foundation, 2009.

Von Schroeder, Ulrich. Buddhist Sculptures of the Alain Bordier Foundation. Hong Kong: Visual Dharma Publications, Ltd., for the Alain Bordier Foundation, 2010.

Wallace A. Vesna. The Inner Kalacakratantra (A Buddhist Tantric view of Individual). Oxford University Press, 2001.

Watt J. C.Y and Wardwell A. E. When Silk Was Gold: Central Asian and Chinese Textiles, NY., 1997.

Watt James C.Y. et al. The World of Khubilai Khan, Chinese Art in the Yuan Dynasty. The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2011.

Watt, James C.Y. and Anne E. Wardwell. When Silk Was Gold. NY: The Metropolitan Museum of Art, 1998.

Watt, James C.Y. and Leidy, Denise Patry. Defining Yongle: Imperial Art in Early Fifteenth-Century China. NY: Metropolitan Museum of Art, 2005.

Watt, Jeff 12–2013. Internet recourse: www.himalayanart.comовдойн. Монголчуудын чулуун хөрөг (XIII–XIV зуун). Улаанбаатар, 1995.

Wayman A. Early Literary History of the Buddhist Tantras, especially the Guhyasamāja-Tantra. Annals. Bhandarkar, Oriental Research Institute, 1968.

Wayman A. The Buddhist Tantras: Light on Indo-Tibetan Esotericism. NY, 1973.

Weldon D. On recent attributions to Aniko, 2010. URL: http://asianart.com/articles.

Weldon, D. «Tibetan Sculptures Inspired by Earlier Foreign Sculptural Styles» // The Tibet Journal, Vol. XXVII, № 1 & 2, (Spring & Summer 2002), p. 3–36, 29 figs. 2002.

Wenjie Duan. Dunhuang Art in the Last Phase // International seminar «Cave Art of India and China». New Delhi, 1991. URL: http://www.ignca.nic.in/ks_19026.htm.

Wilkinson E., Watt J. The Jamchen Avalokiteshvara by Sonam Gyaltsen. In: Bonhams catalogue. February 2018. URL: https://www.bonhams.com auctions/24358/lot/3033

Willson, Martin. In Praise of Tārā: Songs to the Saviouress. Wisdom Publications, 2002.

Wisdom embodied: Chinese Buddhist and Daoist sculpture in the Metropolitan Museum of Art. Denise Patry Leidy,Donna K. Strahan NY: The Metropolitan Museum of Art. 2010.

Yuan Dynasty Empresses (1271~1368 A.D.) National Palace Museum in Taipei. — Альбом, живопись на шелке: «Портреты правительниц Империи Юань»/ URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portrait_paintings_of_empresses_of_the_Yuan_Dynasty Zhu Shoukang. Early Bronze in China. — Bulletin of the Metals Museum, vol. 7, 1982.



Знаки луны, солнца и огня на вершине Ступы Просветления и подавления мар. Бронза, литье, золочение, размеры: 46х45х70см, вес: 36300 гр. Г.Дзанабазар. XVII в. *Музей изобразительных искусств им. Дзанабазара. Монголия.*

Научное издание

Сыртыпова Сурун-Ханда Дашинимаевна

Код Дзанабазара (1635–1723): монгольский стиль и кочевническая эстетика в буддийском искусстве Ваджраяны



Редактор: Ю. В. Любимов
Верстка, дизайн: А. С. Рубилкин
Корректор: Е. А. Лебедева

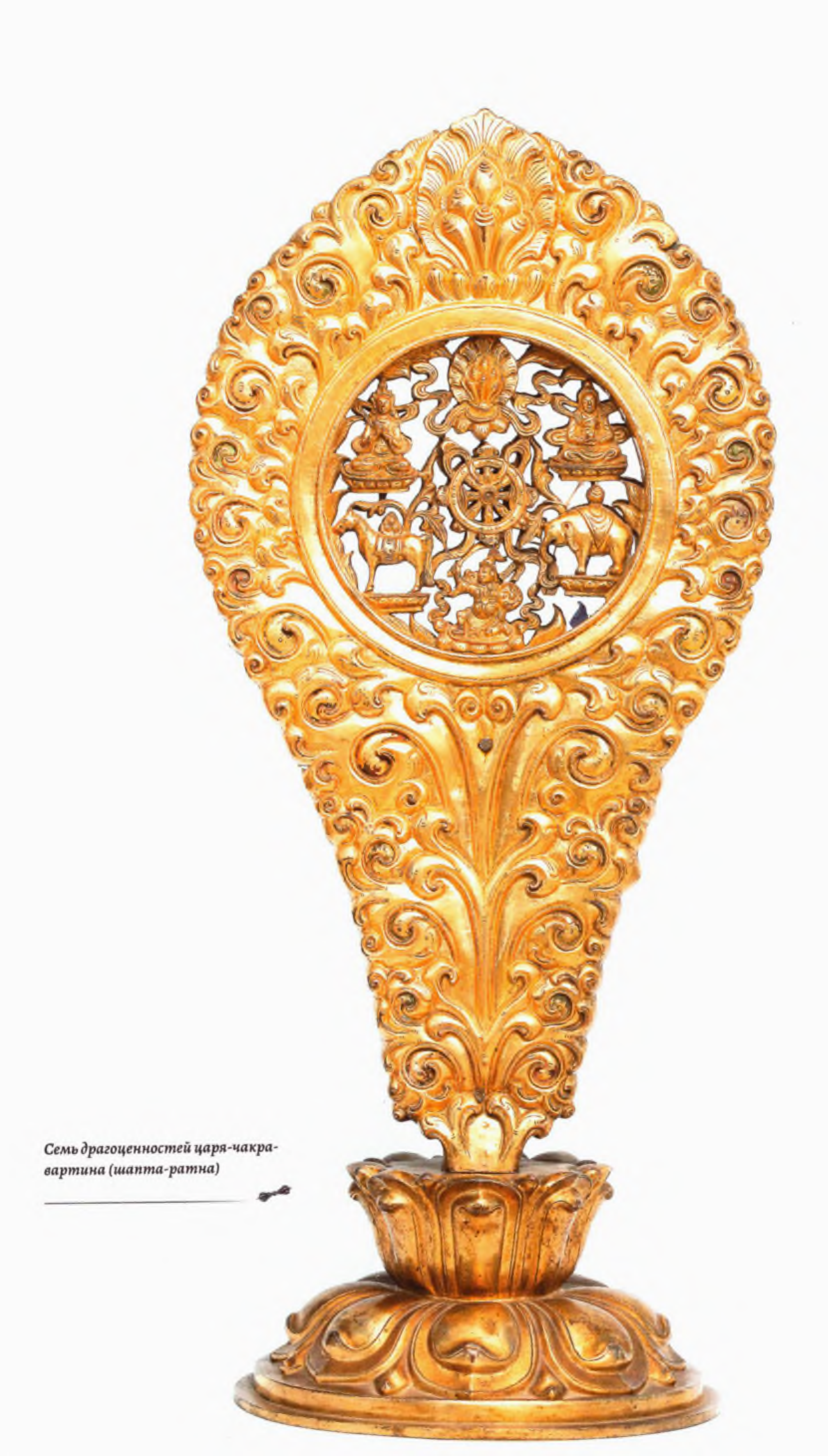
Подписано к печати 16.11.2023. Формат 84×108 1/16
Печать офсетная. Усл. п.л. 43,7. Уч.-изд. л. 48,0
Тираж 500 экз.

ФГБУ Издательство «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6, стр. 1
тел.: +7(495)276-77-35, e-mail: info@naukapublishers.ru
https://naukapublishers.ru
https://naukabooks.ru

Редакция «Восточная литература»
ФГБУ «Издательство «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6, стр. 1
тел.: +7(499)241-02-52, e-mail: vostlit@gmail.com

Отпечатано: ФГБУ Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ 934

18+



Семь драгоценностей царя-чакравартина (шапта-ратна)



Восемь благих символов (ашта-мангала)



Об авторе

Сыртыпова Сүрүн-Ханда Дашинимаевна

Буддолог, монголовед-тибетолог, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института востоковедения Российской академии наук. Выпускница Восточного факультета ЛГУ (ныне СПбГУ), исследователь объектов культурного и природного наследия буддистов-кочевников Центральной Азии. Автор более 150 научных работ, в том числе 8 монографий. Многие ее публикации посвящены искусству и ремеслам буддистов-кочевников Центральной Азии, в том числе монографии: «Өндөр Гэгэн Занабазарын загвар хийц. (А. Алтангэрэлийн цуглуунгын жишээн дээр) – Zanabazar's Style of Buddhist Art (Using the examples from A.Altangerel collection). Ulaanbaatar: «Admon», 2019г. на монгольском и английском языках; «Жизнь и творчество Г. Дзанабазара (1635–1723): вербальные и визуальные источники исследования» — М.: ИВ РАН, 2021..

В представленной новой книге автор продолжает рассказ о посланиях и смыслах, заложенных в произведениях великого Мастера. Предпринят комплексный искусствоведческий и исторический анализ наиболее значительных скульптурных и живописных произведений художника. Так как культовые изображения служат в духовной практике буддистов как опора Тела Будды (наряду с двумя другими — Речи и Сознания Будды), именно в этом ракурсе рассматриваются все творения Первого Богдо-гэгэна Монголии, Джебзун-Дамба-хутухты Дзанабазара.

У автора есть большой опыт работы с письменными памятниками на тибетском и монгольском языках: буддийский текст, книга, почитаемые как Слово или Речь Будды, рассматривались как важнейшие источники исследования культуры, философии, практики и истории буддизма. Тибетские и монгольские ритуальные тексты были основой для защиты диссертации «Культы женских божеств буддийской конфессии Бурятии XVIII – начала XX в.» 1998 г., а также ряда монографий: «Культ богини-хранительницы Балдан Лхамо в тибетском буддизме (Миф, ритуал, письменные источники)». М., 2003; «Буддийское книгопечатание Бурятии XVIII – нач. XX в.». УБ., 2006; «Тибетский фонд ЦВРК ИМБТ СО РАН: Структура и содержание». Улан-Удэ, 2006.

Автор также изучала феномен сакрализации природных объектов в традиции кочевников Центральной Азии, взаимоотношения Человека и Природы и социально-экологические проблемы в современной Монголии, результаты опубликованы 2007г. в книге «Святыни кочевников Трансбайкалья», а в 2009г. докторской диссертации «Культовые памятники кочевников Трансбайкалья как исторический источник».

Канал для связи с автором: https://t.me/ArtBuddha



